ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 88 10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Конкурс «Московская красавица» привлек внимание большого числа фотографов прессы, что и послужило поводом для объявления фотоконкурса «СФ» на лучший репортаж или снимок, рассказывающие об этом событии.
Результаты фотоконкурса «СФ» публикуются на стр. 12

ФОТО **ДМИТРИЯ АЗАРОВА**



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ОКТЯБРЬ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10978
сдано в набор 20.07.88 г.
подп. в печать 25.08.88 г.
формат $60 \times 90^{1}/_{8}$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1648
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:



ВИТАЛИЙ ТЕНЕНЕВ
(КУРСК)
ПОЛЕТ



ВИТАЛИЙ ТЕНЕНЕВ
ЛИДЕР

Больница завтрашнего дня

С чем ассоциируем мы слово «больница»? С болью, страданием, горем, тревогой... Ну а с чем еще — если честно, если в духе времени? Переполненные палаты и заставленные койками коридоры. Поиски нянечки и постельного белья. Добывание с помощью рубля, извините, судна и несъедобный обед. Грубость персонала и просьбы к родным и знакомым достать необходимое лекарство... Все это, к сожалению, в большинстве больниц именно так. И сегодня, в эпоху перестройки, эти проблемы нашего здравоохранения все чаще попадают в поле зрения и пишущих, и снимающих журналистов.

А если импортное оборудование, новейшие методики обследования и лечения? Если уютные холлы и продуманные интерьеры. Просторные палаты, бассейн. Свежие овощи в меню. Внимательные врачи, сестры... И даже выставка профессиональных художников, где можно купить понравившуюся картину. Если так, как на этих фотографиях? Конечно, санаторий, полагаете вы, причем не профсоюзный, а ведомственный. Или, вернее, «закрытый» — закрытый для нас с вами и открытый «для них».

Ничего подобного. Фотокорреспондент АПН Всеволод Тарасевич ведет свой репортаж из рижской городской клинической больницы № 7 «Гайльэзерс». На снимках — ее будни: обход в реанимационном отделении, занятия будущих врачей и медсестер (в больнице работают кафедры Рижского мединститута, в комплекс «Гайльэзерс» входит медучилище), операция, лечебные процедуры, пост медицинской сестры, оборудованный монитором и переговорным устройством... Глядя на фотографию, вы словно чувствуете, как ласковы руки массажистки — кажется, от одного прикосновения становится легче, уходит мучительная головная боль.

Фоторепортер как бы воссоздает «среду обитания» пациентов. И им, и персоналу удобно, комфортно в больнице. В палатах, коридорах почти не встретишь холодного белого цвета. Стены покрашены в мягкие, пастельные тона, на полах — ковровые покрытия. Ломают больничный стереотип витражи, скульптуры, фрески, живопись, графика. Чувствуют себя больные как дома. А о лечебном процессе и говорить не приходится: работают здесь прекрасные специалисты, лечат по последнему слову науки.

Для пациентов остаются обычно «за кадром» условия труда персонала, житейские их проблемы. К сожалению, они почти не нашли отражения и в этом фоторепортаже. А разве не влияют они на настроение, скажем, сестры и не сказываются на больном? В «Гайльэзерсе» не скажу легко, но приятно работать. Механизированы уборка помещений и другие трудоемкие, но такие необходимые в больнице работы. Есть где пообедать, купить продукты домой. Можно сделать прическу, починить бытовые электроприборы, сдать вещи в химчистку. Может, и поэтому сотрудники больницы всегда спокойны, внимательны, доброжелательны.

Академик Б. В. Петровский назвал рижскую больницу уникальной. Но, наверное, такими должны стать все. Именно на это ориентирует постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению охраны здоровья населения и укреплению материально-технической базы здравоохранения».

И тогда слово «больница» будет ассоциироваться не только с болью, страданием — куда от них денешься! — но и с милосердием, добротой, покоем, лаской, заботой...

И прекрасно, что рассказать о «рижском чуде» взялся именно фотограф. Ведь, как известно, лучше один раз увидеть... Мне думается, что фотография, несущая документальную визуальную информацию о достижениях здравоохранения, может заметно облегчить распространение ценного передового опыта медиков-первопроходцев.

Л. ЗОЛОТОВА,
корреспондент
«Медицинской газеты»



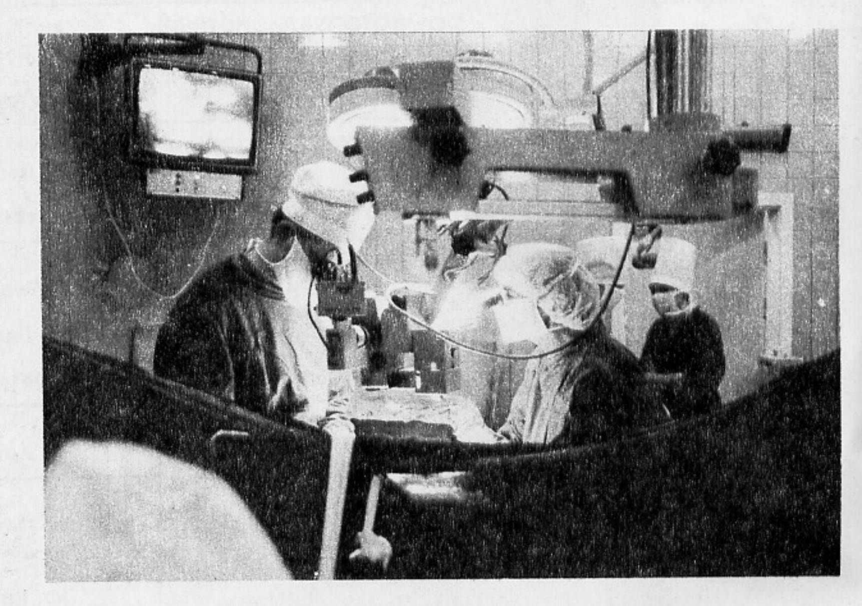
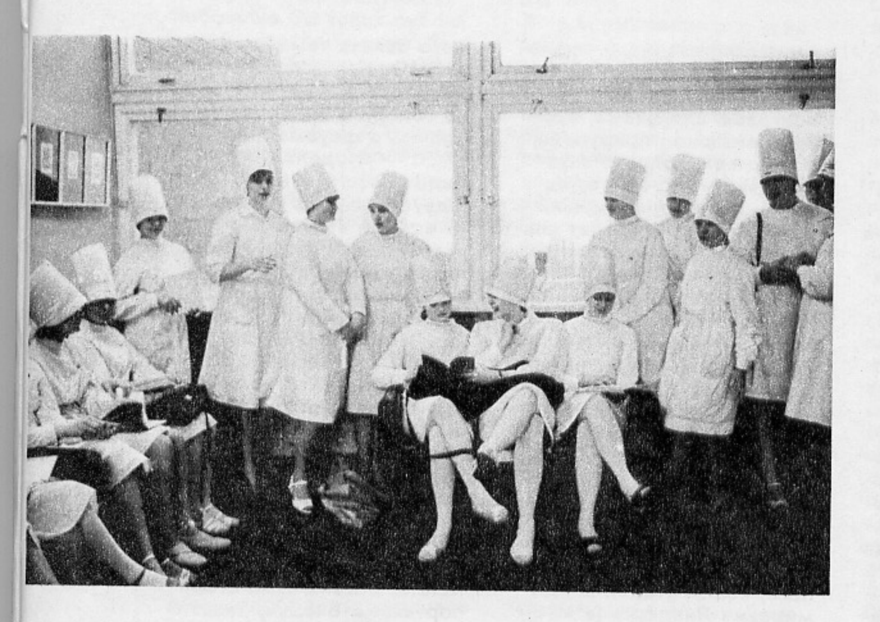


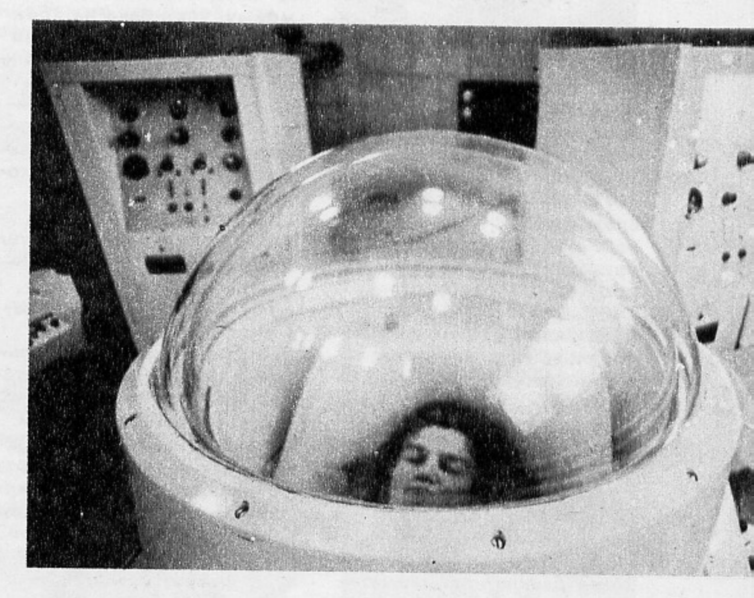


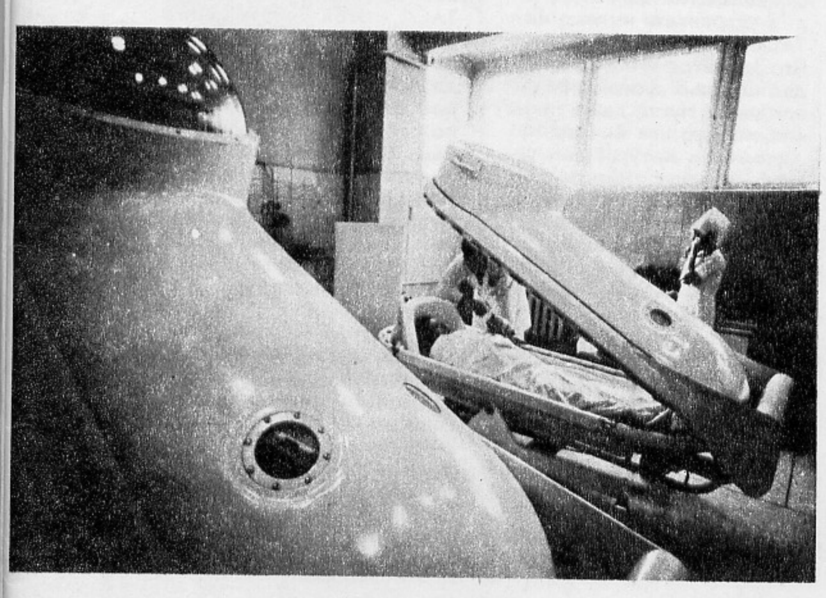
ФОТО **ВСЕВОЛОДА ТАРАСЕВИЧА**

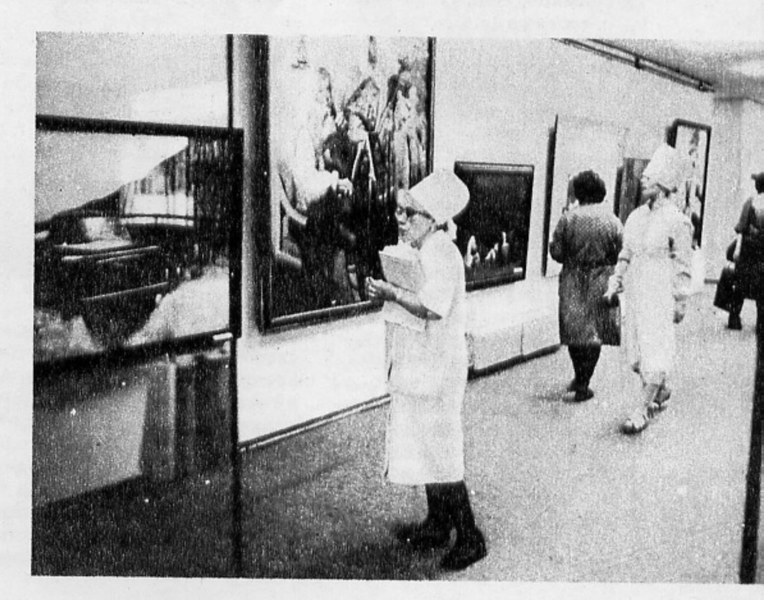












Фотомост ТАСС — газета

Недавно главный редактор Фотохроники ТАСС В. Н. Зацепин рассказал на страницах «СФ» о делах и замыслах, с которыми связана перестройка, идущая в нашей крупнейшей фотослужбе. Сегодня мы публикуем отклики на эту статью самых заинтересованных ее читателей — работников отделов иллюстраций и секретариатов центральных и отраслевых газет.



НИКОЛАЙ ЕРЕМЧЕНКО, заведующий отделом иллюстраций газеты «Правда»:

Вот уже много лет, в силу сложившихся профессиональных обстоятельств, мне приходится иметь дело с продукцией Фотохроники ТАСС.

Пережил пору, когда приходилось ставить на газетную полосу тассовский снимок только в безвыходном положении: свои репортеры не доработали. Но вот уже около полутора лет с удовольствием меняю привычную предвзятость на активную заинтересованность. Фотохроника ожила. Резко расширилась тематика снимков, стала ощутимо прорисовываться активная, наступательная позиция. Репортеры, видимо, устав пассивно ожидать события, стали организовывать подлинную охоту на эти самые события, решительно пересмотрев сам взгляд на них. И впервые газетные репортеры почувствовали себя вовлеченными в конкурентную борьбу. По счастью (для пресс-фотографии), Фотохроника обладает довольно разветвленной сетью фотокоров. Потому-то и «улов» новостей весьма значителен. Но... Газетные репортеры могут еще какое-то время чувствовать себя довольно спокойно. Их имена знают, их манеру, творческий почерк узнают, чего, к сожалению, пока лишены фотографы ТАСС. Создается впечатление, что усилия редакторов сводятся к тому, чтобы, не дай бог, кто-нибудь не выделился. Мне кажется, коллектив агентства только выиграет, если свою изобразительную партитуру распишет на различные по выразительности голоса. Пока же они звучат громко, но чаще всего в унисон.

Пожелание мое продиктовано прямым расчетом: яркие индивидуальности Фотохроники помогут сделать ярче и газету.

А такие индивидуальности у ТАССа есть. Убеждаешься в этом по их участию в фотоконкурсах и международных фотовыставках, когда снимки отбирает сам автор.

Мешает проявлению «своего почерка» ошибочная, по-моему, установка на «резкий» снимок. Здесь явная терминологическая путаница. Снимок должен быть в «фокусе». «Резкий» снимок останавливает мгновение, исключая выразительность движения. Из обихода изобразительных средств, таким образом, исчезает мягкость, воздушность, контраст, силуэт... — целая гамма красок.

Несколько слов об абонементе.

Его стоит ограничить только обязательными сюжетами: протоколом, эксклюзивной съемкой. В таком случае активизируется прямой выход на репортеров, совместная разработка интересующих редакцию тем.



СТАНИСЛАВ СЕРГЕЕВ, ответственный секретарь «Недели», воскресного приложения к газете «Известия»:

Обычное редакционное утро... Планируем очередной номер. Прикидываем развороты, макетируем полосы. И в какой-то момент возникает неизменный для иллюстрированного еженедельника вопрос: «Как будем оформлять?» Ну что ж: поиграем шрифтами, бросим заголовок покрупнее, придумаем коллаж, закажем рисунок... Не то, не то — маловато, невыразительно. Тут-то и звучит спасительное: «Нужен хороший снимок, эдакий, понимаете ли, символ». Хорошо-то хорошо, да где ж его взять? Собственные мастера заняты сериальными шедеврами (хотя и в их архивах случается «лесной рояль»). Но мы-то сами себя не обманываем: есть, есть палочка-выручалочка — Фотохроника ТАСС. Достаточно снарядить по известному адресу фоторедактора, тем более такого опытного, как Анатолий Владимирович Линдорф (в «Неделе» чуть ли не с первого номера, почти тридцать лет — он всех знает, его все знают). И впрямь: в тот же день на стол главного художника Юрия Сергеевича Корнышева (тоже ветерана «Недели») ложится нужная фотография.

Ветераны не дадут соврать: такое происходит регулярно, на том, как говорится, сидим. Да и собственный почти двадцатилетний опыт работы в отделах информации «Известий» и «Советской России» подсказывает: без Фотохроники — никуда. Тривиально, но факт. Но этот самый опыт — не только собственный и, наверное, не только меня привел к выводу: такое сотрудничество газеты с Фотохроникой ТАСС на уровне снимка-«затычки», даже если назвать его снимком-символом, не может сегодня устраивать ни нас, ни ТАСС.

Что касается «Недели», то два штатных фотокорреспондента, пусть даже таких мобильных, как Виктор Ахломов и Артур Риккельман, не могут утолить ее «оформительскую жажду». И опять-таки речь не о количестве ярких пятен на полосе, а об эффектном, убедительном для читателя, запоминающемся образе нашего бурного времени с его не только радостями, но и проблемами. Вот почему в недрах редакции, а точнее, на ее Олимпе, в кабинете главного редактора «Недели» Виталия Александровича Сырокомского, родилась идея прямого контакта с Фотохроникой ТАСС, идея прямого заказа тем. Теперь, после года тесного творческого сотрудничества, можно говорить о наведении прочного фотомоста ТАСС — «Неделя».

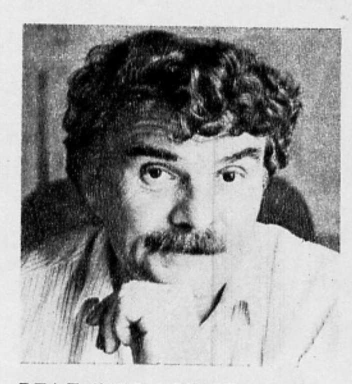
Надо сказать, что это мост с двусторонним движением, то есть со взаимной творческой выгодой: Фотохроника имеет постоянный и весьма заметный выход на страницы массового издания, мы же регулярно получаем интересные темы, расширяющие диапазон и географию нашего видения современной жизни. Так что наше предложение родило их спрос, а теперь наш спрос рождает их предложения. Как говорится, максимум удовольствия за те же деньги.

Кстати, о деньгах. Фоторепортажи и очерки, независимо от размера и количества фотографий, оплачены нами заранее: в конце каждого уходящего года перечисляем ТАССу сумму за весь пакет «будущих акций». Непосредственно по каждой теме размечаем гонорар лишь за текст, потому что это — «фирменное блюдо», не подпись-скороговорка, а полноценный, целевым назначением сделанный материал. Если не прошедшие у нас фотографии (отсев) еще где-то на стороне и могут быть использованы, то текст тассовского журналиста — целиком наш, со всеми его достоинствами и недостатками. Наверное, потому он нам дороже и достается.

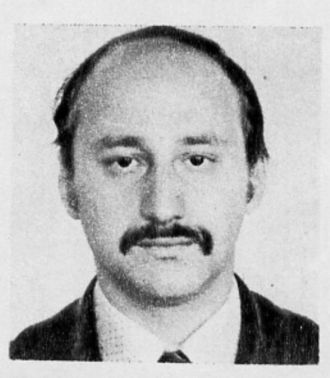
В этом намеке, как поймут заинтересованные читатели, — одно из пожеланий на будущее: большая требовательность к текстам. ТАСС в этой работе торит новые для себя пути. Вот почему так ухабиста иногда дорога. И понятно, выправлять эту дорогу, гуляя по текстам, приходится нам. Плохой снимок мы выкидываем в момент, плохую фразу тоже выкидываем, но это процесс более длительный и болезненный.

Есть пример почти идеального сотрудничества Фотохроники ТАСС и «Недели». Его привел в своем интервью «СФ» Виктор Николаевич Зацепин, а я хочу напомнить: речь о творческой удаче Леонида Чуйко, в содружестве с фотомастером Владимиром Медведевым опубликовавшим на наших страницах своеобразный экологический диптих «Зеркало беды». Два

центральных разворота в двух номерах «Недели» наделали действительно много шума. Отзвенели фанфары творческой победы, но до сих пор гремит сердитое эхо из разных высоких потревоженных инстанций. А мы радуемся: побольше бы таких публикаций — тогда, может быть, меньше в будущем разразится подобных экологических катастроф.
Леонид Никитович Чуйко явно тяготеет к экологической теме, и это похвально. Опытный журналист дебютировал в «Неделе» другим аналогичным материалом — «Вода без рыбы, рыба без воды» — о тревожной ситуации на берегах Рыбинского водохранилища (великолепный снимок его коллеги Сергея Метелицы из этой темы, вынесенный нами на обложку «Недели», подтверждает и слова из интервью В. Н. Зацепина).
Но аплодисменты в адрес Чуйко и его соавторов не заглушают будничную мысль: экология — это очень злободневно, однако есть и другие важные темы, которые тоже нужны нашему и другим периодическим изданиям. Так же, как есть, уверены, другие фото- и пишущие журналисты, которые могут разнообразить творческую палитру ТАСС на страницах этих изданий. Разнообразнее тематика, более многолики исполнители — и тогда на наших страницах будет больше фотографического света!
В этом — второе пожелание. Для начала хватит.



ВЛАДИМИР ПЕТРОВ,
заведующий отделом оформления газеты «Советская культура»:
Фотохроника ТАСС, без сомнения, в последнее время сделала качественно новый шаг вперед в своей работе, не замечать который было бы просто неверно. Но будем тем не менее объективны (и об этом говорит в своем интервью «СФ» главный редактор Фотохроники ТАСС В. Зацепин): фоторепортеры все еще идут в кильватере журналистов пишущих. Они, как послушные ведомые, следуют правилу «делай, как я», и не открывают, а лишь иллюстрируют темы газет и журналов. Яркие, запоминающиеся репортажи, фотоочерки, фотозарисовки, к сожалению, так же редки, как и в годы иные.
Я не буду говорить о всей работе этого подразделения, а остановлюсь лишь на тех проблемах, которые существуют и сегодня и беспокоят не только самих работников Фотохроники, но и потребителей, то есть редакции.
Главным источником, снабжающим нашу газету фотоиллюстрацией по каналам ТАСС, является абонемент. Не скажу, что это «кот в мешке». Мы привыкли к тому, что основную массу получаемых от Фотохроники ТАСС снимков составляют сцены из драматических и балетных спектаклей, значительно реже пакет приносит репортажи со съемочных площадок киностудий страны, особенно периферийных. Практически отсутствует тема сегодняшней жизни Дворцов и Домов культуры, строительства новых и реконструкции старых театров.
Не могу согласиться с утверждением В. Зацепина, что в работе репортеров ТАСС становится меньше «парадности». Как раз снимки, относящиеся к сфере культуры, — это неисправимый поток парадности.
Если народный ансамбль, то уж непременно с голливудскими улыбками на лицах и в костюмах, которым позавидует И. Моисеев; если студенческая аудитория, то обязательно у сверхсовершенного компьютера; если Дом культуры, то уж такой, что затмит своим великолепием новое здание МХАТа.
А «география» фотосъемок? Ведь абонемент приносит нам ежедневно фотоинформацию практически из одних и тех же адресов: Ленинград, Киев, Минск, Ташкент, Алма-Ата, Ереван, Баку... В «глубинку», туда, где завязан узел проблем, и социальных, и экономических, и культурных, и экологических, фоторепортеры ТАСС попадают очень редко. Вот и получается, что на газетной полосе соседствуют полюсные материалы: острейшая публицистика и «розовые» фотоснимки.
И последнее. Экология волнует сегодня все издания. Ей уделяется огромное место на тесных газетных полосах. Своими силами отделы оформления не в состоянии решить проблему иллюстрирования текстовых материалов достойной фотоработой. Приходится обращаться к помощи коллег из других изданий, помогает и редакционная почта, а Фотохроника ТАСС, как засыхающий источник, выдавливает жалкие капли из этой неисчерпаемой и гигантской темы. Скажу, для примера, что за первую половину года «Советская культура» получила лишь два фотоблока на эту тему...
Впрочем, на претензиях далеко не уедешь. Думаю, назрело время провести творческую встречу-семинар руководителей Фотохроники ТАСС, заведующих отделами оформления центральных, республиканских, краевых и областных газет, где пошел бы разговор о проблемах оформления изданий в период революционного переустройства нашего общества. Интервью журнала «Советское фото», на мой взгляд, лишь затронуло верхние пласты тех проблем, что волнуют нас сегодня. Думаю, что совместно с Союзом журналистов СССР редакция журнала «Советское фото» могла бы взять на себя инициативу проведения такого семинара. Эта встреча будет полезна всем.



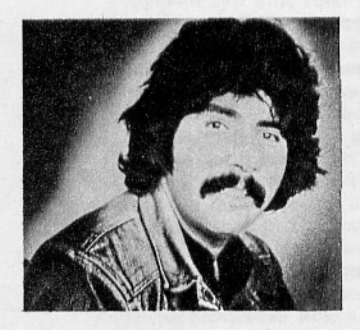
ЕВГЕНИЙ УСПЕНСКИЙ,
и. о. заведующего отделом иллюстраций газеты «Комсомольская правда»:
Система взаимоотношений с Фотохроникой ТАСС напоминает мне систему взаимоотношений плохой обувной фабрики с торговлей.
Фабрике не важно, какую обувь она выпускает, и покупает ли ее потребитель. Главное — выпустить ее, и не важно, какого качества, лишь бы побольше количеством. А там пусть лежит на складах и базах — деньги уже получены.
То же самое и у нас.
В конце года мы заключаем договор с Фотохроникой на следующий год, по которому перечисляем этой организации 3600 рублей. И потом в течение года получаем различную фотоинформацию, которую используем едва ли на 1 процент — 99 идет в отвал. Но 3600 рублей Фотохроника уже получила, а процент использования продукции никак не сказывается на ее благополучии.
Второй канал получения информации — бильдаппарат, установленный в редакции. Ежедневно по этому каналу мы получаем 10—20 снимков, иногда и больше, которые не представляют для нас никакого интереса.
Этот аппарат полезен несколько дней в году: во время международных визитов Генерального секретаря ЦК КПСС и во время его поездок по стране.
В этом случае мы напрямую получаем нужные снимки из пункта пребывания. Но и здесь есть свои издержки. Обычно передается несколько снимков с пометкой «в строго предварительном порядке», и затем следует указание, какой газете какой снимок печатать. Снимки эти бывают неравноценны по содержанию, а иногда и по техническому качеству.
В конце концов мы публикуем то, что, на наш взгляд, является лучшим.
Надо учесть, что бумага и растворы для этого аппарата покупаются на валюту. И если подсчитать, сколько по всем редакциям за год поступило абсолютно не нужной фотоинформации, то, мне кажется, получится весьма круглая сумма (напомню, в валюте).
Поддерживаю идею о стажировке корреспондентов Фотохроники в редакциях газет. Мы готовы принять хоть завтра двух-трех человек на таких условиях: зарплату им пусть платит Фотохроника, а расходы по командировкам возьмет на себя газета. И выплатим гонорар за опубликованные снимки по утвержденным у нас расценкам.



ВАСИЛИЙ КАРПИЙ,
ответственный секретарь газеты «Воздушный транспорт»:
«Лучше один раз увидеть...» Вольно или невольно, но именно этой истиной руководствуемся мы в «Воздушном транспорте», начиная подготовку каждого номера газеты с подбора фотоиллюстраций. Уже один этот факт говорит

Окончание см. на стр. 21

С любовью к людям



Ш. АЙВАЗОВ

Восточная мудрость гласит: «Единственный судья, который всегда честен, — время». Пять лет назад рубрика «Фотодебют» познакомила читателей «СФ» с творчеством молодого тбилисского фотожурналиста Шахвалада Айвазова. Дебют совпал по времени с началом его работы в Фотохронике Грузинформа. Сегодня он — опытный тассовец, мобильный, надежный, разносторонний репортер. Сравнивая его новые работы с той, пятилетней давности выставочной коллекцией, можно с уверенностью сказать, что прошедшие годы обогатили не только фотографическую палитру, но и личность Айвазова.

На мой взгляд, истинная зрелость творца, будь то поэт, художник или фотограф, всегда проявляется в том, что его произведения становятся глубже и одновременно проще. И Айвазов явно стремится к такой «высокой простоте». Особенно заметно это в его подходе к портретным и жанровым снимкам. Если раньше, стараясь полнее раскрыть человеческую индивидуальность своих героев, автор предельно насыщал пространство снимка «говорящими» предметами и характерными деталями, то изобразительные решения новых работ жестче, аскетичнее. Их композиционный строй острее, динамичнее. Лучшие из последних жанровых снимков фотографа оставляют зрителю куда больший, чем раньше, простор для сотворчества, соразмышления. Их внутреннее содержание уже не исчерпывается простой сюжетной схемой.

Айвазов, как и положено настоящему репортеру, человек контактный. Он умеет расположить людей к

МЕТЕХСКИЙ ЗАМОК

НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР НИНО РАМИШВИЛИ



ФОТО **ШАХВАЛАДА АЙВАЗОВА**

ЗВУКИ МУЗЫКИ

ВСЕ В ПРОШЛОМ...

общению, шуткой, улыбкой вызвать ответную добрую реакцию своих героев. Но с годами все чаще, снимая жанр или портреты, он прибегает к «скрытой камере», старается запечатлеть «момент истины», в котором сущность человека, его характер наиболее полно и ярко раскрываются в общении с окружающим миром, другими людьми, наконец, с самим собой. Поэтому, хотя сюжеты его фотографий теперь труднее поддаются «пересказу», работы фотожурналиста обретают большую глубину.

Конечно, можно считать, что Айвазову просто повезло: сегодня вместе со всей нашей прессой перестраивается главная фотослужба страны, и в корне меняется подход к задачам, ставящимся перед репортером-тассовцем. Ему не просто разрешают, от него требуют работы над остропроблемными социальными темами. Но ведь не менее важно и то, как откликается человек на эти новые задачи.

Не секрет, что в последнее время в ряде регионов страны, в частности в Закавказье, неожиданную остроту приобрел национальный вопрос. И коммунист Шахвалад Айвазов, азербайджанец, родившийся и живущий в Грузии, владеющий азербайджанским, грузинским и армянским языками, одной из главных своих тем считает пропаганду социалистического интернационализма. Его репортажи правдиво рассказывают, как плечом к плечу трудятся люди разных национальностей, как искренне дружат они семьями, празднуют общие праздники. В эпоху гласности растет интерес к долгое время «не существовавшей» проблеме — человек и религия. И снимки Айвазова знакомят с различными аспектами религиозной жизни мусульман и христиан. Мы наконец-то признали, что и в нашей стране бывают несчастья, беды, умирают люди.

И ТАСС выпускает в свет репортаж Айвазова «Похороны ашуга», рассказывающий, как глубоко скорбит народ о смерти своего певца...

Во многом иным стал Шахвалад Айвазов, и только в одном остался прежним: он любит людей, которых снимает, и людей, для которых работает. Профессионально он может сработать на съемке лучше или хуже, но никогда его фотографии не оставляют сомнений в честности и человеческой доброте автора.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ



ПОХОРОНЫ АШУГА

ФОТО **ШАХВАЛАДА АЙВАЗОВА**

НАРОДНАЯ МЕЛОДИЯ

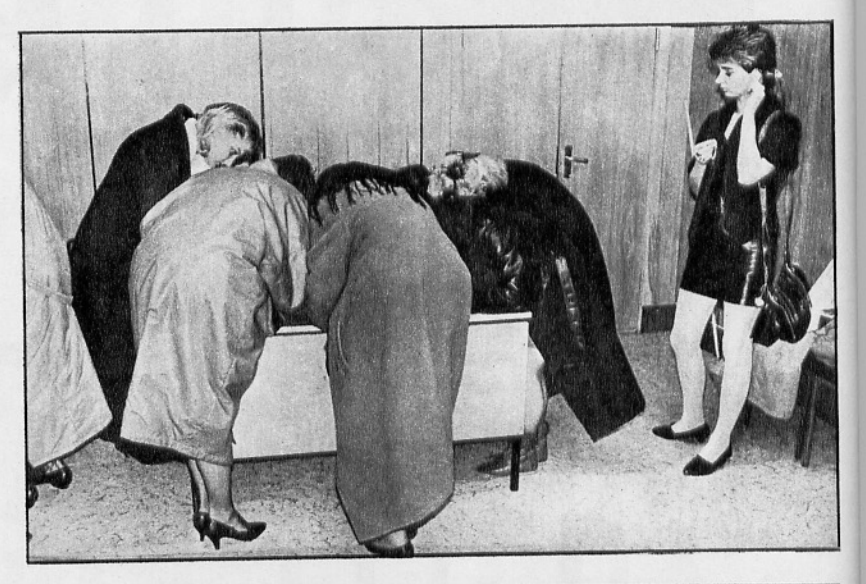
В ГРУЗИНСКОМ СЕЛЕ



НА ПРАЗДНИКЕ «ТБИЛИСОБА»

ФОТО ШАХВАЛАДА АЙВАЗОВА

Красавицы и репортеры



Решение провести фотоконкурс «СФ» на лучший репортаж или снимок с конкурса «Московская красавица» родилось экспромтом, на первой пресс-конференции. Подстегнул ажиотаж, с которым репортеры, забыв о лимитах пленки, расходовали ее буквально километрами. Оторваться от фотокамеры их могло заставить лишь неуемное желание задать членам оргкомитета каверзный вопрос: что и как можно, а что и как нельзя снимать? И вновь в объективе красавицы: в одиночку, группами, веселые или грустные, умеющие «себя подать» или, наоборот, совершенно беспомощные под нацеленными на них бесчисленными фотокамерами. И так продолжалось в течение нескольких дней на подиуме Дворца спорта перед оценивающими глазами жюри, в кулуарах, на пресс-конференциях: девушки в экзотических купальниках, в сверхмодных платьях, в макияже и без, с бодрыми очаровательными улыбками и усталыми от многодневного марафона глазами. Словом, событие номер один и для красивых москвичек, и для репортеров, и для зрителей-болельщиков, и для телезрителей.

Работая в составе жюри конкурса под председательством Муслима Магомаева и при участии Анастасии Вертинской, Ларисы Латыниной, Марка Розовского, Ильи Глазунова, Павла Гусева и других, оказавшихся волею судьбы и оргкомитета знатоками женской красоты, я утешал себя тем, о чем другие члены жюри и не задумывались. Вспоминалась одна не то выдумка, не то быль. Однажды, увидев очаровательную девочку, кто-то сказал ее маме: «Какая у вас красивая дочь!» «Это что, — ответила мама, — вы посмотрели бы ее на фотографии!..»

Что ж, посмотрим на фотографии...

На страницах прессы была реализована лишь чрезвычайно малая часть километража израсходованной пленки. Объяснить это можно тем, что в наши дни, как считают многие редакторы, «есть события и поважней», и тем, что количество пленки далеко не всегда переходит в качество фотокадров. В этом пришлось убедиться и редколлегии нашего журнала, которая охотно и не без естественного любопытства просмотрела репортерские снимки, поступившие на фотоконкурс «СФ».

К великому сожалению, поддержать мнение мамы, уверовавшей в то, что ее дочь на фотографии выглядит красивее, чем в жизни, редколлегия не сочла возможным. Московские красавицы на снимках не стали более обворожительными, чем в жизни, хотя в очевидной фотогеничности многим из них не откажешь. Но главное не в этом. Огорчает однообразие сюжетных решений, укоренившаяся привычка снимать «верняк», то есть делать то, что делает твой сосед справа и слева, впереди и сзади, упорно отодвигая коллегу плечом или подставляя его объективу собственную спину.

Участие в съемке слишком большого числа репортеров разных изданий порождало некоторую нервозность и не к месту применяемые силовые приемы. Может быть, в подобных случаях должно работать меньшее число репортеров, но «снайперы», а не «автоматчики» и с более широкими возможностями для создания остропсихологических, динамичных кадров не только в минуты конкурсного действа, но и в процессе его подготовки, конкурентной борьбы, рождающей всплески эмоций, которыми так богаты любые состязания. На подобных съемках режим наибольшего благоприятствования, пожалуй, должны получать хорошо подобранные немногочисленные пулы наших ведущих фотослужб ТАСС и АПН, а также асы из иллюстрированных журналов.

Итак, оба конкурса позади. О результатах первого — «Московская красавица» — широко сообщила наша пресса, телевидение. Победительница — школьница Маша Калинина.

О результатах фотоконкурса «СФ» редакция сообщает на этих страницах. Первое место завоевал Дмитрий Азаров («Советский спорт»). Второе место — Олег Ильин («Пионерская правда»), третье — Юрий Масляев (Фотохроника ТАСС).

Редакция «Советского фото» поздравляет участниц и победительницу конкурса красоты, участников и победителей фотоконкурса «СФ». Пусть наши девушки радуют нас красотой, а репортеры — высоким профессионализмом.

Г. ЧУДАКОВ











ФОТО ДМИТРИЯ АЗАРОВА

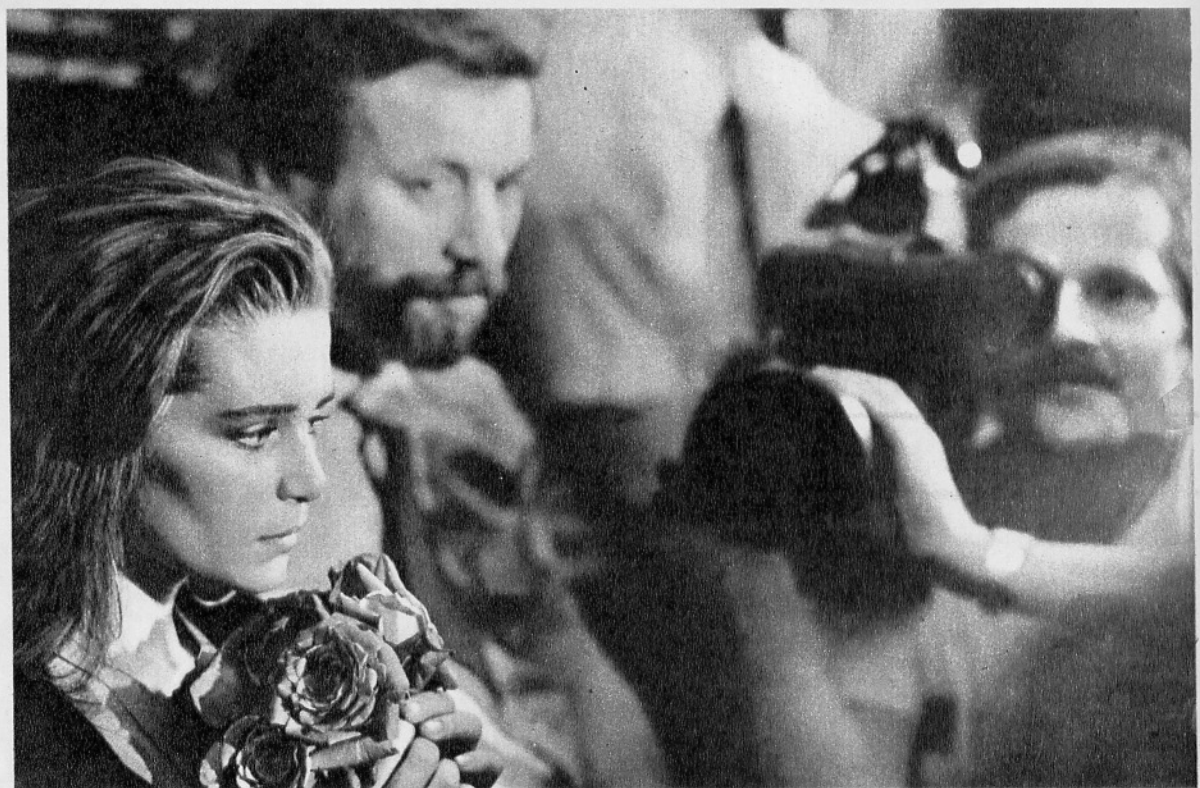




ФОТО **ОЛЕГА ИЛЬИНА**



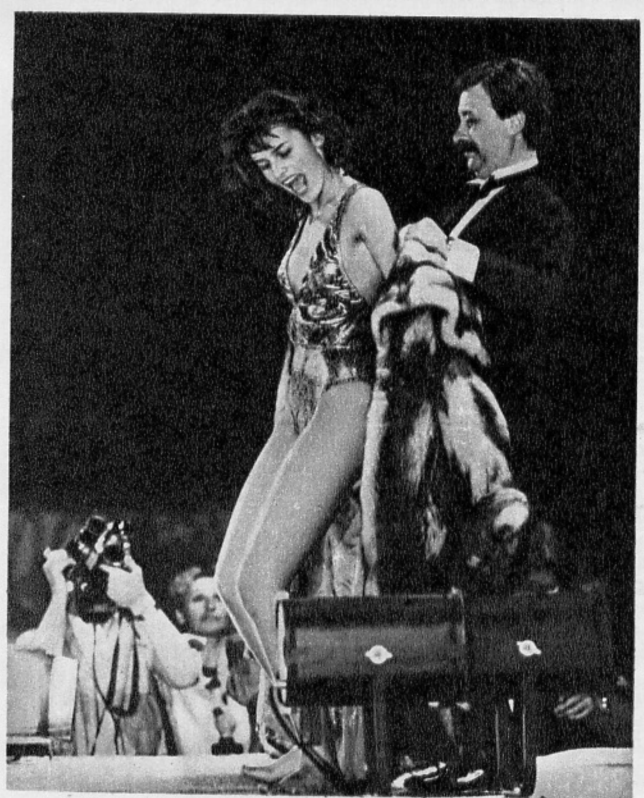


ФОТО **ЮРИЯ МАСЛЯЕВА**

Евгений Артемов

Слайд-фильм: от аттракциона до СМК

Старший преподаватель МГИКа

Более двадцати лет слайд-фильмы демонстрируются на выставках, симпозиумах, конференциях. Последнее пятилетие отмечено широким проникновением слайд-фильма в сферу культурно-просветительской работы.
Откликаясь на требования времени, кафедра кинофотомастерства МГИКа ввела в курс обучения новый предмет — «Мастерство слайд-фильма» (авторы программы С. М. Андреева, Е. А. Артемов, И. А. Введенский). Новый курс является уникальным и не имеет аналогов в СССР.
Что же такое слайд-фильм? Формы его исключительно многообразны. Во-первых, он может быть моноэкранным или полиэкранным. Во-вторых, он может демонстрироваться при помощи одного или нескольких проекторов на каждый экран. В-третьих, слайд-фильм может быть сюжетным, излагающим определенный материал, и декоративным, организующим выставочное пространство или пространство рекреационное, производственное, какое-либо иное. В-четвертых, проекция может осуществляться на экраны, находящиеся в одной плоскости или разнесенные в пространстве, на стены зала, на выставляемые предметы, на динамические элементы. В-пятых, слайд-фильм может быть немым или звуковым, а фонограмма звукового фильма — моноканальной, стереофонической, многоканальной.
На одном своем полюсе слайд-фильм представляет собой зрелище, смыкающееся с цветомузыкой. Так функционирует слайд-фильм на дискотеках, в кабинетах психологической разгрузки, в кафе.
На другом полюсе слайд-фильм предстает перед нами как мощное средство массовых коммуникаций, адресованное тысячам посетителей выставок и музеев. Слайд-фильм выступает здесь как синтез классических (живопись, графика, скульптура, архитектура) и новых технических искусств (фотография, кино и телевидение).

I. Видовые особенности слайд-фильма

Слайд-фильм синтезирует выразительные возможности статичного изображения (живописи, графики, фотографии) с кинематографическими возможностями монтажа и взаимодействия со звуковым рядом. Для понимания образного потенциала слайд-фильма рассмотрим последовательно образные возможности всех его компонентов.
Фотография в отличие от кино вычленяет из потока жизни какой-либо значимый момент и позволяет зрителю пережить его как событие. Однако в отличие от полотна художника, часто содержащего законченный рассказ о каком-либо событии, фотография приобретает свое значение, лишь будучи включенной в какое-либо информационное поле. Единичная фотография обладает свойством смысловой многозначности.
Колористическое решение моментального снимка является сложной задачей. С. М. Эйзенштейн отказывал в возможности колорита не только снимкам, но и сходным с ними по содержанию и решаемым задачам живописным полотнам. Колористическая, образная задача действительно подчас противостоит информационной. Это противоречие разрешается при построении монтажной фразы, которая обладает целостным цветовым созвучием, слагаемым из отдельных цветных снимков — слайдов.
С другой стороны, снимок информативно насыщеннее, чем кинокадр. Необходимость правдивой передачи движения ставит в кино нижний предел сокращению метража монтажного плана. При несоблюдении этого правила наступает деформация реальности и распад монтажной фразы. Слайд-фильм открывает новые возможности для информационного насыщения зрелища.
Звуковой ряд в слайд-фильме строится по тем же принципам, что и звуковой ряд в кино. Звук не должен повторять содержание изображения. Дикторский текст должен комментировать изображение, раскрывать его новые грани, вести мысль зрителя дальше, за пределы показываемого на экране. Музыка, соотносясь со звуком, может усиливать настроение, вызываемое изображением, или вести свою линию, споря с ним.
Особой задачей является использование шумов в слайд-фильме. Если несинхронные шумы могут использоваться с изображением в любых сочетаниях, то прямое соединение неподвижного изображения с синхронными шумами противоречит опыту нашего восприятия. В этом случае можно использовать прием «закадрового синхрона», когда шумы совпадают со своим источником в какой-то одной фразе, не являющейся ключевой, а также замещая изображение источника шумов элементами окружения, реакцией персонажей, кадрами, являющимися логическим развитием озвучиваемого эпизода.

II. Выразительные возможности полиэкрана

Слайд-фильм можно проецировать на один экран. Эта простейшая форма обладает достаточно большими выразительными возможностями и целым рядом достоинств. К ним прежде всего следует отнести простоту восприятия изобразительного материала, простоту организации звукового ряда. Использование приема «из наплыва в наплыв» (кинематографический термин) создает большое сходство моноэкранного слайд-фильма с обычным кинофильмом. Для моноэкрана остаются действенными все выразительные средства фотографии — композиция, ракурс, крупность плана, колористическое решение кадра, монтажной фразы и эпизода. Моноэкран допускает использование общих планов с большим количеством деталей, так как концентрирует внимание на одном изображении.
При проекции слайд-фильма на два и более экранов возникает новое явление, получившее название «полиэкранный слайд-фильм» или сокращенно, учитывая зрительскую интерпретацию, — «полиэкран».
Использование полиэкрана находит широкое применение на выставках, в дискотеках, в кабинетах психологической разгрузки. Каждое поле изображения может быть самоценно, отношения взаимоподчиненности, смысловая иерархия между полями может отсутствовать. Экранные плоскости могут быть разнесены в пространстве и не попадать одновременно в поле ясного видения. Более того, использование периферийного зрения, воздействие через него на подсознание зрителя является в случае «клеточной» * структуры закономерным приемом.
Собственно, полиэкран, известный в кино с двадцатых годов, не прижился именно потому, что рассматривание нескольких движущихся изображений превышало возможности осознанного визуального восприятия, утомляло зрителя. Замена подвижного изображения на статичное открыла новые возможности для использования полиэкрана.
Полиэкран «эпицентрический» * позволяет доходчиво донести до зрителя самые сложные повороты мысли, зримо показать ее ход. На одно и то же явление зритель смотрит с разных точек, совмещает одно явление с другим, либо происходящим одновременно, либо связанное с первым причинно-следственной или ассоциативной связью.
Исследования ряда авторов показали, что увеличение числа экранов свыше 24 бесполезно, так как дальнейшего прироста эффекта зрелищности не наблюдается, а фактор информативности полиэкрана при числе полей свыше 9 резко падает. Пик информативности достигается при использовании трех экранов, а оптимальное соотношение «информативность — зрелищность» — при числе экранов от 6 до 9.
Использование полиэкрана, особенно с экранами, разнесенными в пространстве, выдвигает новые задачи при создании звукового ряда слайд-фильма. Множественность относительно самостоятельных изображений подчас вступает в противоречие с одним звуковым каналом, требует увеличения их числа. Возникает также проблема локализации звука в пространстве. Хотя множественность источников звука, подобно полиэкрану, расширяют выразительные возможности слайд-фильма, на практике чаще всего проблемы решаются созданием звукового поля, когда одноканальная фонограмма транслируется через большое число динамиков (более четырех), что не позволяет зрителю локализовать источник звука.

III. Музей одной картины

Музей одной картины в Пензе представляет собой культурно-зрелищное мероприятие принципиально нового типа. В таком музее впервые как равноправные партнеры взаимодействуют изобразительные искусства и средства массовых коммуникаций (СМК).
В акте прямого контакта с произведением искусства при-

* Термины Ю. Решетникова.

нято выделять два основных момента. Во-первых, это острое ощущение единичности, неповторимости художественного произведения. Во-вторых, это понятие художественно-психологической ауры, присущее только восприятию подлинника.
Такое положение, а также изменение функционирования произведения искусства, современные формы быта и распределения времени между работой и досугом, отдаленность культурных центров от основной массы потребителей искусства, характер жизни в больших городах привели к тому, что полноценное функционирование классических искусств в наши дни невозможно без их контакта и взаимодействия со средствами массовых коммуникаций.
В эстетическом отношении эта ситуация характеризуется тем, что каждый вид искусства находит для себя наиболее близкие его языку средства массовых коммуникаций. Таковыми оказались: для музыки — грамзапись и радиовещание, для скульптуры — кино и телевидение с их множественностью точек зрения и т. д. Взаимодействуя с СМК, классические искусства развивают свои связи с ними по всем основным направлениям. Во-первых, это простое механическое тиражирование, стремящееся к максимальному тождеству с оригиналом, вплоть до аутентичности. Во-вторых, это гибридные формы, в которых произведения искусства вступают в симбиоз с СМК (с его продуктами, а не с тиражирующими способностями СМК). Наконец, это просветительские формы, в которых произведения искусства осмысливаются в различных аспектах — историческом, культурном, социальном, научном, технико-прикладном.
Различные виды традиционных искусств обладают неодинаковой способностью для взаимодействия с СМК. Например, сценические искусства, где важен контакт исполнителя со зрителем в момент исполнения произведения, слабо взаимодействуют с СМК.
Живопись освоила тиражирующие возможности СМК в книгопечатании, вступила в гибридные связи с СМК в рекламе, искусстве книги, мультипликационном кино. Однако просветительские формы взаимодействия с СМК ранее были мало разработаны.
Живопись передает движение условно, кино — непосредственно. Это противоречие разрешается в слайд-фильме, который, как и живопись, передает движение в условной форме, обещая большие возможности как для гибридных, так и для просветительских жанровых образований «картина — слайд-фильм».
Музей одной картины в Пензе называется «Театр одной картины». Не занимаясь уточнением терминов, отметим, что такое зрелище соединяет элементы музея, обеспечивая зрителю непосредственный контакт с живописью, с элементами театра — торжественной, приподнятой атмосферой, пространством зала, рампой, «сценическим пространством», в котором размещена картина. Слайд-фильм привносит в экранную плоскость (или экранные плоскости), пространство экранного действия, моделирует предэкранное пространство. И театру, и фильму свойствен образ зрителя, который является участником зрелища. Наконец, посеансное построение работы такого музея требует продуманной организации взаимодействия зрителя с картиной и слайд-фильмом.
Для правильного решения вопроса о соотнесенности всех элементов данной структуры следует определить, какого рода произведения искусства будут экспонироваться в таком музее (разыгрываться или обыгрываться в таком театре).
Слайд-фильм в зависимости от конкретной задачи должен демонстрироваться на единый экран или на экраны, разнесенные в пространстве. Картина, взаимодействуя со слайд-фильмом, может находиться за занавесом и открываться после его демонстрации, но она может стать активным элементом зрелища, высвечиваясь в нужные моменты.
Простейшая схема сеанса реализована в Пензе.
Зрители занимают места в зале. Картина не видна, она скрыта занавесом. Это создает атмосферу ожидания. Затухает свет, опускается экран. Начинается слайд-фильм. С последними кадрами слайд-фильма экран поднимается вверх, и в зале включается свет. Освещение зажигается постепенно, через темнитель. Фонограмма продолжает звучать на фоне декоративного занавеса. Затем занавес торжественно раздвигается, открывая картину. В момент открытия занавеса также через темнитель включается освещение картины. Фонограмма продолжает звучать, теперь она соотносится с картиной. Зрители со своих мест созерцают произведение. Диктор предлагает подойти поближе и рассмотреть картину. Все это время звучит фонограмма. Дикторский текст кончается, музыка умолкает, и через какое-то время закрывается занавес. Сеанс окончен.

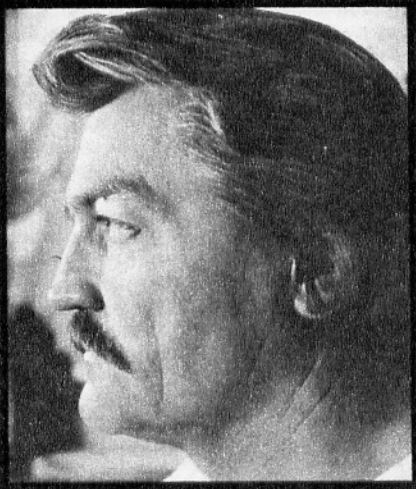
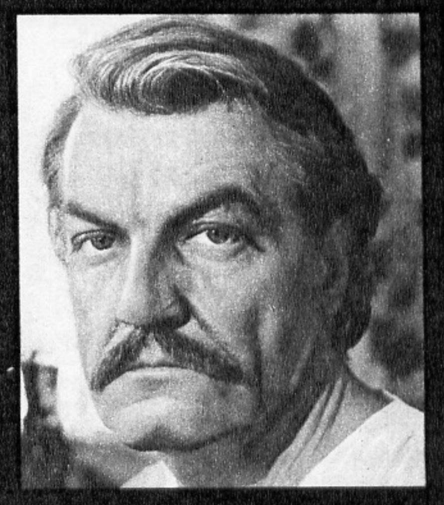
ПУБЛИЦИСТ О **ФОТО**ПУБЛИЦИСТИКЕ

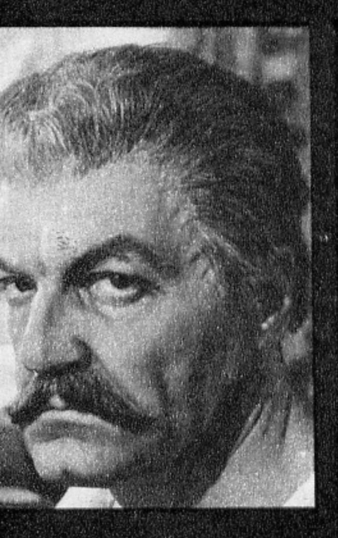
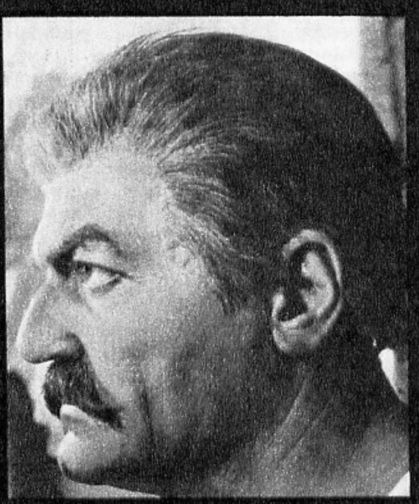
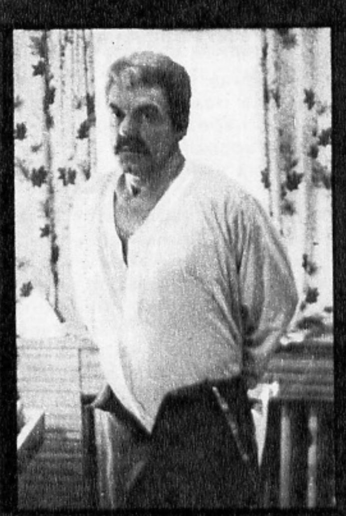
Не надо аплодисментов...

Что запечатлено на этих фотографиях? Лаборатория актера? Не раз описанный и все же непостижимый процесс перевоплощения? Посмотрите, все вроде бы происходит как всегда, когда создается роль исторического персонажа: гримуборная, художник примеривается и словно решает, с чего начать. И все же, нет, не в этих превращениях самое интересное.
Знаю Леонида Кулагина давно, по многочисленным ролям в кино и театре, и никогда не видела у него таких беспощадных глаз...
Я хорошо помню тот спектакль. Помню Его: во всем облике значительность и сила. Рядом с Ним меркли все эти Трумэны и Черчилли. Хозяин положения. Победитель. Властитель дум. Таким представал он в спектакле Театра имени Н. В. Гоголя «Победа». Он был истинным героем спектакля. На мой взгляд, таково было режиссерское решение, так играл актер. Сцены без Его участия становились неинтересными. Когда Он появлялся — в зале аплодировали.
Раздавались бы эти аплодисменты сегодня? Не думаю. Да и вообще вряд ли в наши дни был бы возможен такой спектакль.
Какой же год это был? Кажется, 85-й. Нам тогда казалось, что мы знаем все. Но за эти три года время раскрутилось с необыкновенной силой, и мы обогатились еще большими, страшными, но необходимыми знаниями...
Поэтому, глядя на эти фотографии, испытываю особое чувство — «прошлое встает передо мною»: и коммуналка 52-го, и газетная полоса с заявлением Лидии Тимашук, и чемодан, собранный дедом «на всякий случай», и бессонные ночи родителей, и опрокинутое горем лицо директора школы, в которой я училась в марте 53-го, и я сама в почетном траурном карауле возле портрета вождя, что выставлен был в актовом зале. И вспоминается более раннее, то, что опоздала пережить, но что прочно живет во мне и в моей дочери.
Но вернусь к спектаклю. Вот актер готов к началу спектакля. Словно сошел с портрета, до чего похож! Как знакомы этот взгляд, наклон головы, трубка. Сейчас он выйдет на сцену, и, словно загипнотизированные, зрители будут внимать Его словам, Его молчанию.
О чем думает Он? Может быть, о том, что «пришел час его силы... В эти минуты решалась судьба немцев-военнопленных, которые пойдут в Сибирь, решалась судьба советских военнопленных, которые в гитлеровских лагерях, которым воля Сталина определила разделить после освобождения сибирскую судьбу немецких пленных. Решалась судьба русских крестьян и рабочих, свобода русской мысли, русской литературы и науки».
В тот год, когда в Москве шел спектакль «Победа», роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», откуда приведена эта цитата, дожидался своего часа, выхода из плена забвения. И Кулагин еще не мог читать этих строк, рассказывающих о сталинградском триумфе вождя. Но от них невозможно отрешиться, когда сегодня смотришь на запечатленные фотохудожником мгновения... Фотографии впечатляющие. Фотохудожник беспристрастен. Но герой актера вызывает в нем определенное чувство, как и во всех нас сегодня. Сталин предстает на фотографиях отнюдь не в портретном роскошестве 50-х годов. Это другое лицо — лицо человека, создавшего страшную эпоху, ставшего ее знаком-символом.
Если сегодня поговорить с актером, то можно было бы, наверное, услышать от него, как трудно играть человека таких свойств, такого характера, такого масштаба злодейства, как трудно было влезать в эту «шкуру».
Спектакль закончен. Актер разгримировывается. Сравните первую и последнюю фотографии — два разных человека, два разных лица. Наверное, был успех, актер доволен, как бываешь доволен после хорошо выполненной работы.
А может быть, другое? Отыграл, освободился, и не надо до следующего спектакля выходить на сцену в парадном мундире, демонстрировать полубога, не надо аплодисментов.

И. ПОЛИЧИНЕЦКАЯ,
ст. редактор отдела публицистики журнала «Театральная жизнь»

▶

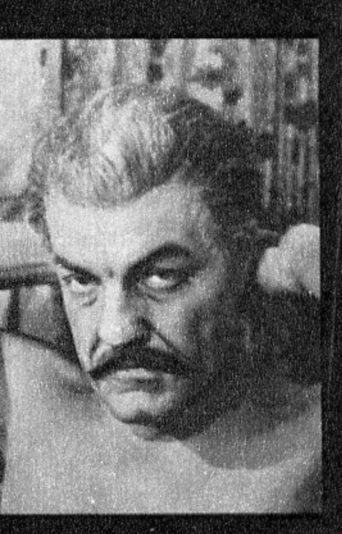
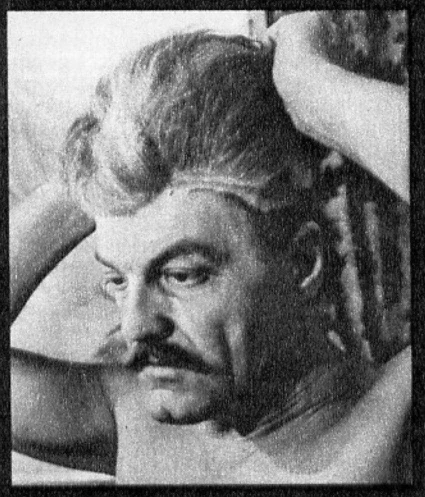
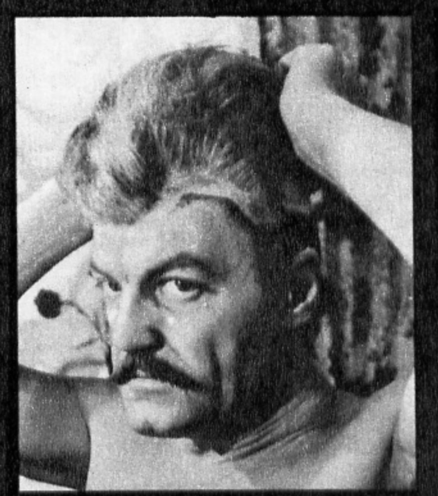
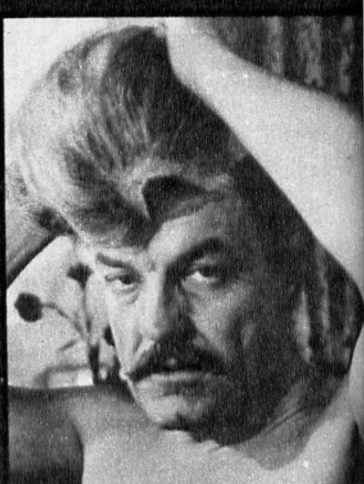
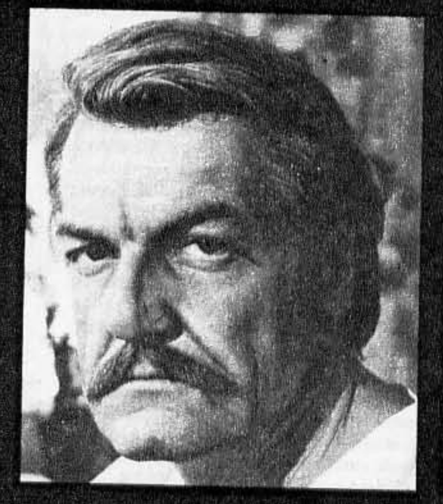
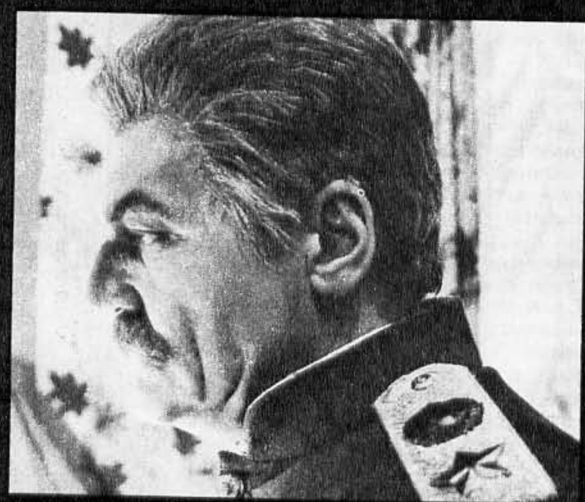
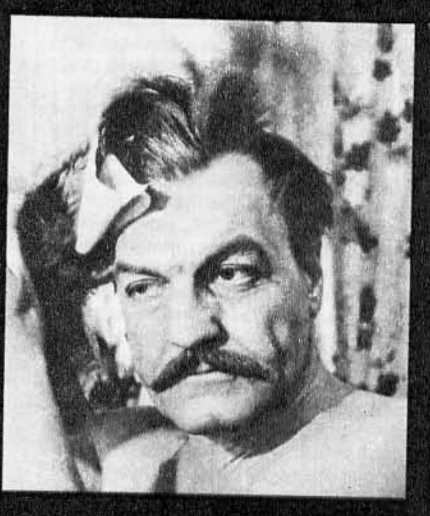





ФОТО **МАРКА РОЗОВА**










Челябинск — Неделя светописи

За Челябинском прочно закрепилась репутация фотографического города — более четверти века, с момента создания при редакции газеты «Челябинский рабочий» городского фотоклуба, здесь с завидным постоянством проводят крупные творческие акции, привлекающие десятки фотожурналистов, фотолюбителей и фотохудожников из разных регионов страны. Вот и в году нынешнем для участия в Неделе фотоискусства и зональном семинаре фотожурналистов и ответственных секретарей газет Урала, Поволжья, Сибири и Дальнего Востока на тему «Фотопублицистика и перестройка: задачи, перспективы» в Челябинск съехались фотографы, представляющие не только очерченную программой зону, но и другие республики и города страны.

Неделя фотоискусства являла собой целый комплекс разнообразных творческих мероприятий, одинаково интересных и полезных всем ее участникам, не «дробившимся» по секциям или интересам, — они работали единым коллективом по каждому пункту программы. Кстати сказать, составлена она была очень продуманно и выполнялась четко, благодаря заинтересованному отношению всех «спонсоров», а ими являлись — Союз журналистов СССР, исполком Челябинского областного Совета народных депутатов, областной Совет профессиональных союзов, областная организация Союза журналистов и народный коллектив «Челябинский фотоклуб».

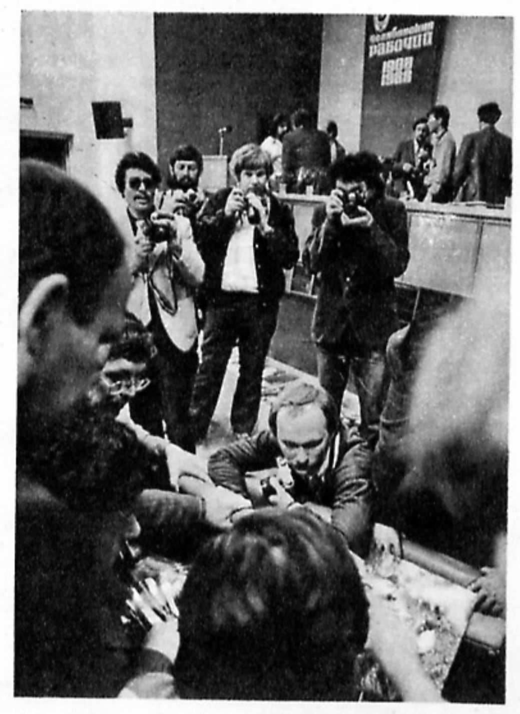
Это была именно работа — напряженная и увлекательная, потому что мероприятия Недели доказали, что этим скучным словом могут быть обозначены дела интересные и далеко не скучные.

Состоялось несколько фотовернисажей, открывшихся в разных местах города, — для них отвели лучшие залы, творческие отчеты фотографов смогли посетить тысячи жителей города и области. И если каждая экспозиция представляла собой достаточно значительное явление, то выставка «Мир глазами женщин», организованная у нас впервые, стала, несомненно, крупнейшим фотографическим событием года в масштабе всей страны — на ней были представлены работы 80 фотографов-женщин, выступивших весьма и весьма впечатляюще. Эта экспозиция требует особого разговора, и в одном из ближайших номеров журнала читатели «СФ» смогут познакомиться с ее участницами, доказавшими, что в фотографии понятия «слабый пол» не существует.

Отчетная выставка Челябинского фотоклуба, посвященная 80-летию газеты «Челябинский рабочий», познакомила зрителей не только с работами уже известных его «корифеев», но и порадовала встречей с новыми членами коллектива, многие из которых показали себя вдумчивыми, ищущими мастерами. Фотоюниоры городского Дворца пионеров своей небольшой, но «элегантной» экспозицией засвидетельствовали, что и за подрастающую смену можно не волноваться. Впрочем, между двумя названными коллективами есть и промежуточное звено — это фотоклуб «Каменный пояс», заявивший о себе как о сильном творческом коллективе. К сожалению, слабее обычного выступили фотолюбители — студенты Педагогического института, некогда ведущая фотографическая сила города. Можно было бы отметить и несколько других выставок, но, пожалуй, важнее сказать об экспозициях неофициальных, которыми, по существу, явились работы, привезенные многими участниками семинара, и обсуждавшиеся в ходе дискуссий, так сказать, в рабочем порядке. Эти незапланированные коллекции свидетельствуют об отрадном явлении: фотокорреспонденты районных, городских и областных газет стали работать значительно интереснее, в хорошем смысле профессиональнее, многие из них могут быть без скидок названы мастерами своего дела.







ФОТОРЕПОРТАЖ А. ТЯГНЫ-РЯДНО

Именно их работы дали возможность вести семинар на достаточно высоком творческом уровне, рассматривать проблемы, стоящие перед сегодняшней фотожурналистикой, не только отвлеченно — теоретически, но и опираясь на конкретный изобразительный материал.

Правление Союза журналистов СССР направило в помощь челябинской организации для ведения семинара бригаду опытных специалистов в области фотожурналистики. В ее состав вошли: старший инструктор отдела СЖ СССР В. Никифоров, заведующие отделами иллюстраций газеты «Правда» — Н. Еремченко, еженедельника «Собеседник» — В. Арутюнов, журнала «Журналист» — А. Тягны-Рядно, фотокорреспондент агентства печати «Новости» В. Вяткин, член редколлегии журнала «Советское фото» Ю. Кривоносов. При их деятельном участии были проведены дискуссии на темы «Фотожурналистика на современном этапе», «Система творческих взаимоотношений: фотокорреспондент — ответственный секретарь (бильдредактор)», «Фотокорреспондент в газете: каким ему быть», «Ответственный секретарь (бильдредактор) и возможности фотоиллюстрации в прессе в условиях перестройки».

В обсуждении этих актуальных проблем приняли участие фотокорреспонденты, ответственные секретари, руководители фотоклубов, фотолюбители, активно сотрудничающие в периодической печати, из Свердловска, Абакана, Кургана, Златоуста, Ленинграда, Таллина, Кызыла, Волгограда, Йошкар-Олы, Куйбышева, Димитровграда, Горького, Салехарда, Новосибирска, Челябинска, Орска, Красноярска, Чебоксар, Южно-Сахалинска...

Следует отметить и такое отрадное явление — после многолетних требований фотокорреспондентов, находивших свое отражение на страницах «Советского фото», семинары с участием ответственных секретарей (а кое-где и редакторов) газет начали становиться системой. В последние два-три года они прошли в Белгороде, Костроме, Свердловске, Калуге, на Сахалине и вот теперь — в Челябинске. И если раньше все сетования, предложения и требования репортеров практически повисали в воздухе, то теперь они адресуются тем, от кого во многом зависит решение проблем, ежедневно возникающих в работе фотожурналистов. Процесс этот только начался и нуждается в настоятельной поддержке. Думается, что подобные семинары надо проводить повсеместно. В необходимости этого убеждает уже тот факт, что некоторые ответственные секретари в конце семинара недоуменно спрашивали: зачем их сюда пригласили, раз для них никаких занятий по специальности не предусмотрено? Пришлось товарищам разъ-

яснять, что присутствие на семинаре и участие в дискуссиях — это тоже «по их специальности», что от их взаимодействия с фотокорреспондентами впрямую зависит, каким будет лицо газеты, что им полезно знать заботы, нужды и творческие проблемы фоторепортеров, что перестройка должна находить не только свое отражение в произведениях фотожурналистов, но и пронизывать их собственную деятельность.
Расширение возможностей прессы в период нарастания гласности, доступ к темам, ранее не проникавшим на страницы изданий, требуют осмысления подходов к их изобразительному решению. Наметившаяся тенденция к созданию критических материалов, конечно, похвальна, но тут возникает новая проблема — многочисленные повторы уже освещенных «первопроходцами» негативных явлений порождают новые стереотипы, которые грозят свести на нет действенность таких материалов. Единственным выходом из подобной ситуации видится непрерывный поиск, все более углубленное творческое осмысление процессов, происходящих в обществе, отражение их в наиболее выразительной и доходчивой форме. Готовых формул тут нет, и только труд и талант могут обеспечить неординарность решения каждой конкретной темы. Об этом много говорилось и во время дискуссий, и в перерывах между ними, и вечерами в гостинице, где продолжалось обсуждение фотографий, сделанных участниками семинара в разных концах страны: сходство в их тематике и изобразительных решениях свидетельствовало не только об определенном шаблоне в мышлении авторов, но и о повторяемости проблем, перед ними возникающих. Конечно, были показаны и оригинальные работы, за которыми просматривались индивидуальности тех или иных фотографов, к ним возникал повышенный интерес.
Чрезвычайно полезными оказались и практические съемки на тему «День как жизнь» (им было отведено два дня) на предприятиях, в учебных заведениях, организациях, учреждениях города, а также в Ильменьском заповеднике, проходившие в рамках всесоюзного мероприятия, проводимого Министерством культуры РСФСР и редакцией журнала «Советское фото».
Своеобразным итогом Недели стал вечер фотоискусства «Мир фотографии — фотография в мире», прошедший в одном из лучших Дворцов культуры Челябинска. Здесь были вручены призы и дипломы победителям выставок и конкурсов, участники семинара получили возможность продемонстрировать свои профессиональные знания и «фотографическую сообразительность» в состязаниях, представлявших собой нечто среднее между «КВН», «Что, где, когда?», «А ну-ка, девушки» (фотографини)» и экзаменами на звание «Эрудит светописи». Устроители и хозяева вечера — челябинские фотографы порадовали гостей не только отличной организацией, остроумием и выдумкой, но и стяжали славу талантливых кинематографистов — сценаристов, режиссеров и операторов: кроме слайд-фильма «Пейзажи Урала», они показали два великолепных (и очень смешных) киносюжета о жизни и деятельности Челябинского фотоклуба, встреченных, вероятно, более восторженно, чем шедевры на представительных международных кинофестивалях.
Участники семинара выразили пожелание, чтобы такие Недели проводились ежегодно. Что ж, остается только с ними согласиться, но с одним условием — пусть каждый регион устроит их у себя и пригласит всех остальных...

Ю. КРИВОНОСОВ,
наш спец. корр.

Фотомост ТАСС — газета

Окончание. Начало см. на стр. 4

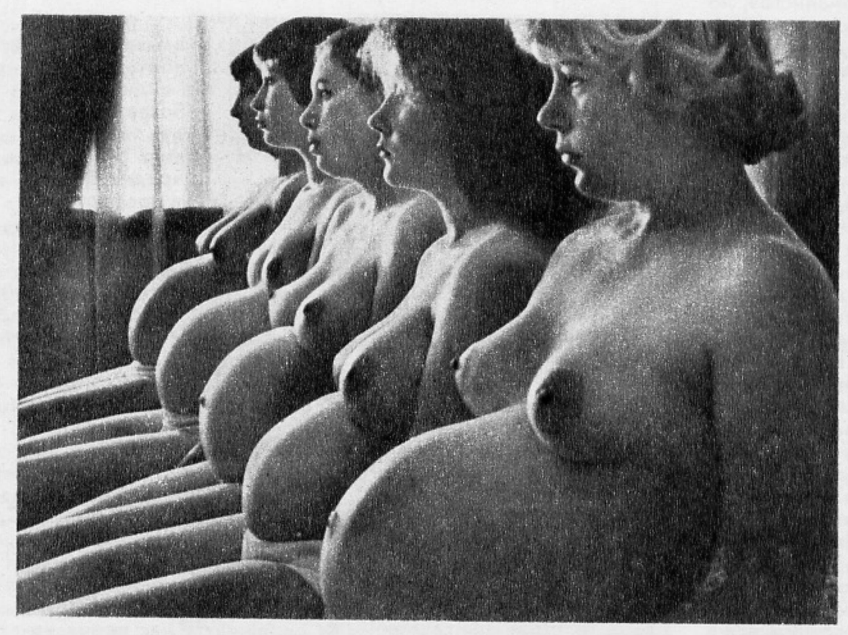
о том, какую роль редакция отводит фотоинформации на газетных страницах, давая возможность читателю увидеть все самое важное и интересное, что происходит в гражданской авиации, в стране и в мире.
Но я покривил бы душой, если бы сказал, что снимки, поступившие из Фотохроники ТАСС, получают у нас «зеленую улицу» потому, что являются эталоном фотожурналистики.
К сожалению, причина прозаичнее. Годовой абонемент стоит нам тысячу семьсот рублей, причем выплаченных авансом вперед. Чтобы эти деньги не пропали, мы и открываем первой папку со снимками ТАСС.
Обходятся нам они дорого, ведь на страницы газеты попадает лишь несколько десятков фотографий, которые, при нашем подходе к планированию номера, мы можем опубликовать: в 1986 году, например, около восьмидесяти. Значит, стоил нам каждый снимок более двадцати рублей, расценки же для собственных фотокорров гораздо ниже.
Казалось бы, бог с ними, с деньгами, если сердце читателя дрогнуло от взгляда на фотографию ТАСС. Нет, не вздрагивают сердца. За десять лет существования газеты читатели ни разу не прислали нам ни одного отклика на работу Фотохроники. Да и при обсуждении только что вышедших номеров дежурные группы, на моей памяти, ни разу не отметили снимки ТАСС. Объяснить это равнодушием читателя и дежурных групп к фотоиллюстрации в «Воздушном транспорте» не могу. Ведь отмечаются же ими и снимки наших штатных фотокорреспондентов Е. Глазачевой, В. Утца, И. Александрова, и нештатных — штурмана вертолета МИ-6 Н. Ефанова из Ухты, диспетчера Московского центра АУВД А. Тарасова, С. Титова, Н. Антимонова, В. Саквука.
Вина или беда Фотохроники ТАСС — такая суровая оценка? На мой взгляд, скорее беда, чем вина.
И вот почему. Фотожурналисты ТАСС, в силу специфики своей работы, должны объять необъятное — всю страну, весь мир, все события. Такая всеядность и многопрофильность неизбежно сказывается на качестве их работы. Особенно ясно это видно нам, тем, кто работает в отраслевых газетах.
Фотожурналист ТАСС, приходя (или изредка бывая), например, на предприятия гражданской авиации, «открывает» ее для себя, а значит, и для нас — газетчиков и читателей. Но наш-то читатель в основном авиационный! Он Аэрофлот знает от «А» до «Я» и видит его, образно говоря, насквозь, он живет им... Каким же талантом, каким своеобразным, ярким, нешаблонным видением авиационного мира надо обладать фотожурналисту ТАСС, чтобы суметь увидеть красоту и величие авиации или заставить по-новому увидеть то, что, как говорится, лежит у нас перед носом, к чему мы пригляделись...
К тому же у фотожурналиста ТАСС есть очень сильные, постоянно действующие конкуренты — наши фотокорреспонденты, которые вынуждены из номера в номер искать новые темы, сюжеты в хорошо знакомом материале. Они-то и «подписывают приговор», как правило, шаблонным, неинтересным фотосюжетам на «нашу тему», получаемым в Фотохронике.
Есть ли выход из создавшегося положения? Есть. Полностью поддерживаю идею В. Н. Зацепина о стажировке в отделах иллюстрации фотокорреспондентов ТАСС. С удовольствием бы познакомились и обменялись мнениями с Р. Подерни, С. Жуковым, И. Сапожковым, с другими фотожурналистами, которые работают по нашим темам. Ведь, на наш взгляд, фотожурналист ТАСС должен еще обладать и видением, знанием того или иного издания, для которого он, хотя бы предположительно, снимает сюжет. В принципиальном макете нашей газеты заложен, например, один крупный снимок на полосе. И у каждого такого снимка должны быть своя режиссура, своя тема, свое решение. Используем мы и сквозные фоторепортажи или фотоочерки через все полосы... В общем, такие стажировки, несомненно, были бы обоюдно полезны.
Готовы двумя руками проголосовать за идею о специальных целевых заданиях Фотохронике ТАСС. Радует поворот Фотохроники к социальным проблемным съемкам, он полностью совпадает с курсом, взятым отделом иллюстрации «Воздушного транспорта». Но есть у нас одно пожелание. Воздушный транспорт выполняет десятки видов работ для народного хозяйства, в нем трудятся люди множества интереснейших профессий. Жизнь наша сегодня немыслима без гражданской авиации. Помогите нам своими съемками. Пока что основную ношу несут штатные фотокорреспонденты нашей газеты, отнимая у своих коллег из ТАСС, практически без борьбы, место на полосе. А мы — за конкуренцию! От этого выиграет и газета, и читатель. Конечно же, «лучше один раз увидеть...», но увидеть то, что западает в сердце, в память надолго.

От редакции
«СФ» надеется, что серьезный разговор, начатый на страницах журнала, о путях совершенствования работы Фотохроники ТАСС будет продолжен. Мы ждем откликов и предложений от работников секретариатов и фотокорреспондентов республиканских, краевых, областных, районных газет.

Мир — это здоровье

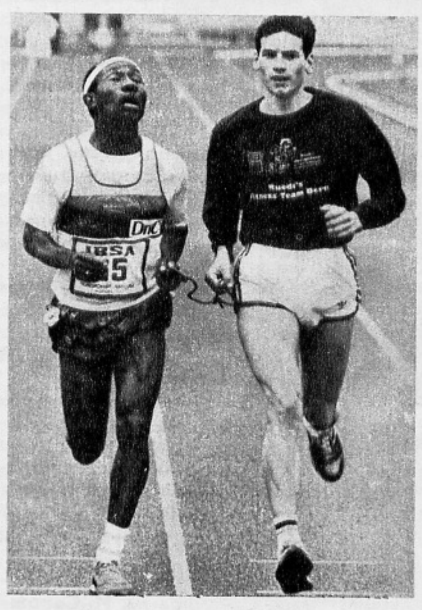






С. ВАСИЛЬЕВ
(СССР)
ИЗ СЕРИИ
«ЧЕЛОВЕК РОДИЛСЯ»

В 1988 году исполнилось сорок лет Всемирной организации здравоохранения. Юбилей этой организации ФИАП совместно с ВОЗ отметила международным фотоконкурсом под девизом «Здоровье для всех — все для здоровья».
Конкурс предполагал участие и профессионалов, и любителей. Для определения победителей было создано авторитетное жюри: Мохамед Амин (Кения), Ральф Крейн (США), Моник Жако (Швейцария), Петер Корнисс (Венгрия), Морис Дорикенс (ФИАП, Бельгия), Джон Исаак (ООН, Индия), Тибор Фаркаш (ВОЗ, Швейцария).
Для победителей предусматривались памятные медали и призы. Помимо этого, определялись шесть обладателей главных призов, которых пригласили в Женеву на торжественное открытие выставки. Экспозиция, кроме Женевы, планируется в региональных центрах ВОЗ — Александрии, Браззавиле, Копенгагене, Маниле, Дели, Вашингтоне.
Международное жюри просмотрело работы 1725 авторов из 127 стран, а из 11 500 фотографий выбрало для экспозиции 105 (36 цветных и 69 черно-белых). Таков жесткий отбор. Тем приятнее успех советских фотомастеров.
В числе шести призеров, удостоенных высшей награды — приза ВОЗ «Фотопосол», фотожурналист газеты «Вечерний Челябинск», международный мастер пресс-фотографии, обладатель четырех призов «Уорлдпрессфото» в Амстердаме («Золотой глаз») Сергей Васильев. Он отмечен за серию снимков из цикла «Человек родился». Успех Васильева подкрепили Ромуальдас Пожерскис, удостоенный специального



С. КИВРИН
(СССР)
СЛЕПОЙ СПОРТСМЕН



Т. УРБАН
(ВНР)
ИЗ СЕРИИ
«НАРКОМАНИЯ И ТЕРАПИЯ»



В. ШТАЛГЕР
(ФРГ)
УПРАЖНЕНИЕ

И. КОСТИН
(СССР)
ИЗ СЕРИИ
«ПОСЛЕ ЧЕРНОБЫЛЯ»

Ф. БАЗИН
(ФРАНЦИЯ)
ИЗ СЕРИИ
«ГЕРИАТРИЧЕСКАЯ ПАЛАТА»

Г. Р. ЗАФАР
(БЕЛЬГИЯ)
ОБЩЕСТВЕННЫЙ ТУАЛЕТ

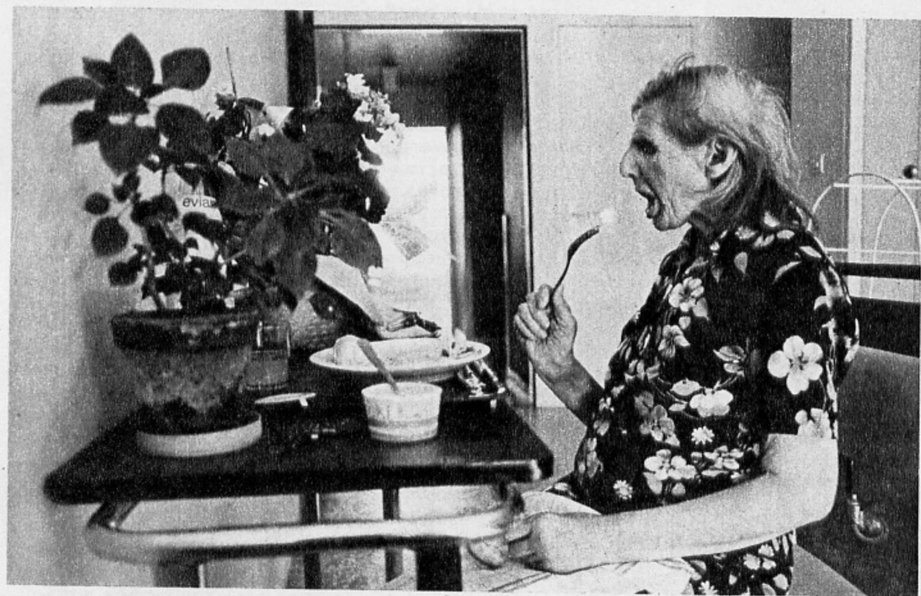
П. Р. ШИНДЕ
(ИНДИЯ)
СЧАСТЬЕ

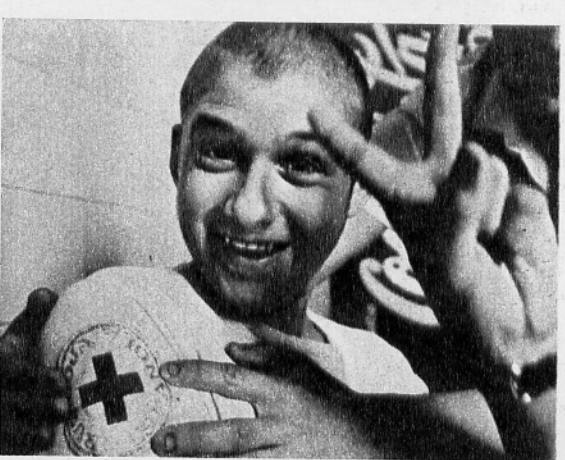
Т. СОРИАНО
(ИСПАНИЯ)
ИЗ СЕРИИ
«ДЕТИ, БОЛЬНЫЕ РАКОМ»

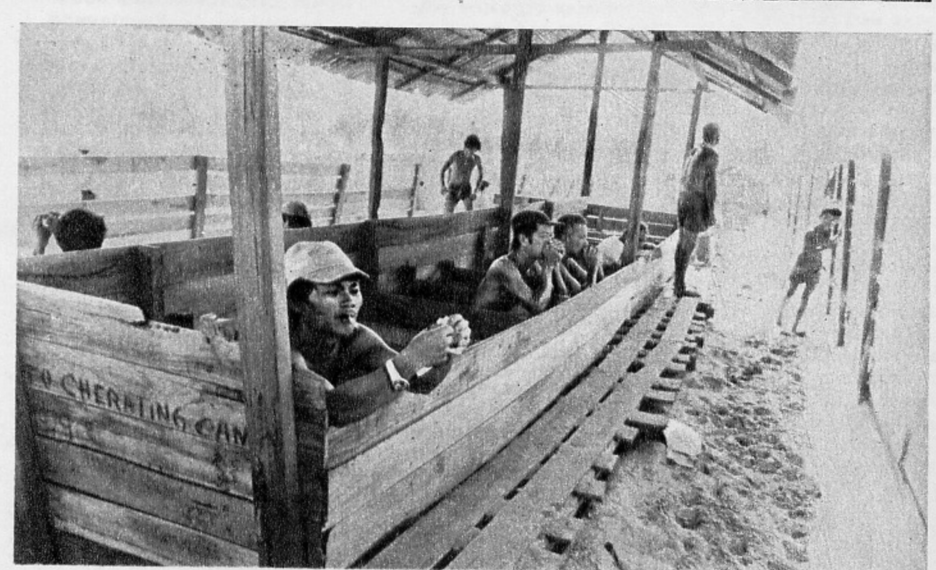
О. КАРАСЕК
(ЧССР)
КОНТРАСТ

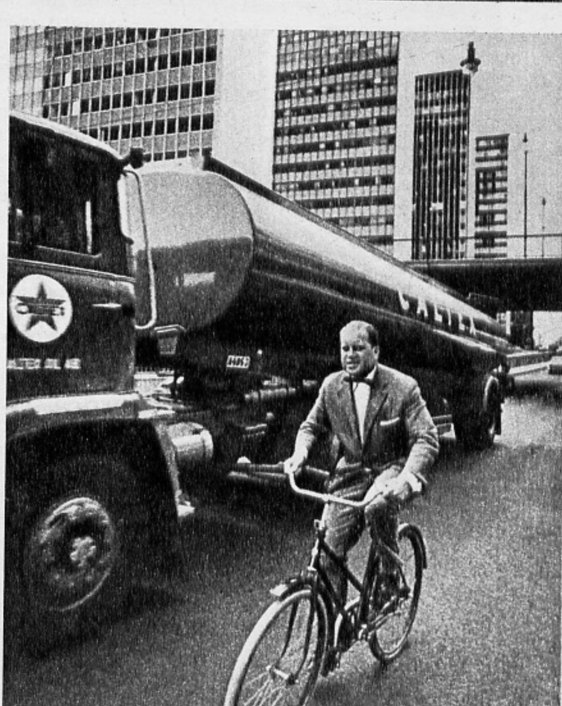












приза «Кэнон-Европа», а также отмеченные жюри Игорь Костин, Александр Тягны-Рядно, Александр Птицын, Сергей Киврин, Анатолий Морковкин и другие.

На открытии выставки и вручении призов в Женеве присутствовал Сергей Васильев. Слово ему:

— Выставка получила большой резонанс: вернисаж снимали телевизионные компании, представители иностранных агентств, с нашей стороны — ЦТ и ТАСС (сюжет прошел в передаче «120 минут»). В этот же день сотрудники ООН отмечали, что видели репортажи по телеканалам, снимки в газетах. Они поздравляли нас с успехом и говорили о большом интересе к советской фотографии. Швейцарский фотоиздатель Мишель Ауэр подарил мне двухтомную Энциклопедию всемирной фотографии. Подарку я обрадовался и... огорчился: на двух с половиной тысячах страниц лишь два десятка имен русских и советских фотографов — несколько классиков первых лет советской власти да немного прибалтийцев. И все! Но мы-то знаем: куда больше «всемирно достойного» наработано в нашей фотографии... Но сегодня о нас даже такой специалист-фотоиздатель знает очень мало. На Западе не имеют представления ни о масштабах развития фотографии у нас в стране, ни об уровне мастерства наших фотографов.

С чем же связана такая неосведомленность? Да с тем, что, преодолев отборочные ступени международных конкурсов внутри страны, на зарубежные выставки поступает какая-то единая коллекция от СССР и после экспонирования... исчезает. Мы почти ничего не делаем для пропаганды нашей фотографии на «международном рынке» вообще и пропаганды наших международных успехов в фотографии в частности. Выставочная деятельность за рубежом ограничена информационными экспозициями ТАСС, АПН, обществ дружбы с зарубежными странами. Подчеркиваю: информационными, сделанными на высоком профессиональном, но отнюдь не художественном уровне, не тематическими — многих авторов, не сольными — некоторых, достойных.

Что-то не припоминаю такого факта, когда по итогам наших союзных выставок были бы сформированы экспозиции хотя бы для братских стран.

Или, скажем, членство в ФИАП... Им могут «похвастаться» немногие мастера, в основном из Прибалтики. Членство в ФИАП требует определенного взноса. Каким образом советскому фотомастеру, даже набравшему достаточное количество баллов на международных конкурсах, сделать такой взнос, если даже материальное выражение иных международных призов приходит в Советский Союз опосредованным ВААП в рублях и значительно урезанным? Каков этот взнос, мы не знаем. В чем задачи ФИАП, нам толком неизвестно, каковы условия вступления, чем занимается ассоциация — то же...

С певцами, танцорами, скрипачами, пианистами, теннисистами в зарубежное турне едут концертмейстеры, тренеры, массажисты... А фотографы? Отпечатал, как бог на душу положит, в своей тесной лаборатории запрошенные снимки, упаковал, отправил: дойдут — не дойдут? Меня четыре раза от имени принца Нидерландов приглашали на открытие «Уорлдпрессфото» в Амстердам. Ни разу не удалось съездить! С содержанием выставок, на которых завоевал свои «Золотые глаза», знакомился по фрагментарным публикациям репродукций, привезенным нашими представителями в международном жюри...

Очень многое мы теряем из-за такой неактивной позиции в пропаганде советского фотоискусства, нашего образа жизни.

Каковы же впечатления от самой выставки?

Зарубежные авторы смелее нас. Многие снимки, серии фотографий касаются таких тем, которые до недавнего времени для нас казались (или считались?) недоступными. Не только потому, что кто-то не разрешил бы экспонировать, публиковать, а потому, что мы сами боялись этих тем (кстати, даже моя родная газета «Вечерний Челябинск» не осмелилась серию-победительницу опубликовать полностью, это сделала лишь «Медицинская газета»). Алан Райнингер из США экспонировал на выставке фотографии о трагедии века — СПИДе, венгерский мастер — серию снимков о наркомании, Игорь Костин и другие наши авторы — о Чернобыле... Главная цель организаторов выставки и была в том, чтобы разбудить, встревожить, заставить проникнуться состраданием. Поэтому выставка была одновременно и тревожна, и гуманистична.

А. ЛЯПУСТИН

Необходима Тайна



Б. СМЕЛОВ

На вкладке этого номера — работы из нового ленинградского цикла фотохудожника Бориса Смелова, который поделился своими мыслями о фотографии с корреспондентом «СФ»:

— Борис, ваш приход в фотографию — это «первая любовь» или плод сознательных поисков своего вида искусства?

— В детские годы я пробовал рисовать, но уже годам к десяти понял, что серьезных успехов мне здесь не добиться. Потом был первый аппарат — «Любитель» и долгий период фотографических неудач. Настоящее осознание фотографии как искусства пришло, когда я уже кончал школу. К этому времени относятся мои первые успешные работы.

— Что вы подразумеваете, говоря об удачах и неудачах?

— Мои самые большие неудачи всегда были связаны с техническими аспектами фотографии, с ремеслом, когда из-за нетерпения и суеты я безвозвратно терял при съемке или в лаборатории лучшие кадры. А удача — это совпадение творческих стремлений, «предчувствия кадра» с конечным результатом. Вообще я считаю себя представителем эмоциональной, интуитивной фотографии и, снимая, больше доверяю своим чувствам, чем предварительным замыслам. Но вместе с тем, не сочтите это за мистику, многие фотографии мне снились, и потом, порой, спустя годы, я вдруг видел их воочию. И счастье, если в такие моменты камера и пленка были со мной.

— Были ли мастера или фотографические школы, которые оказали влияние на формирование вашего фотографического лица?

— Наверное, назвать конкретно каких-то своих учителей в фотографии я бы не смог. Но каждая встреча с искусством больших мастеров, безусловно, по-своему формировала меня и как фотографа, и как человека. Одним из сильнейших впечатлений моей юности была, например, выставка «Лицо Франции»: знакомство с творчеством сразу стольких выдающихся фотохудожников (причем в авторских оригиналах) заметно расширило мои представления о возможностях и границах фотоискусства. Я восхищался работами А. Картье-Брессона, неоспоримо доказывающими, что настоящий фотограф должен быть мыслителем. Й. Судек открыл мне, что каждый предмет материального мира наделен собственной душой. А. Родченко, мастер наиболе адекватный своему времени, показал, что средствами фотографии можно выразить дух эпохи...

— Есть ли, на ваш взгляд, сегодня какие-то новые черты, новые тенденции в развитии фотографии?

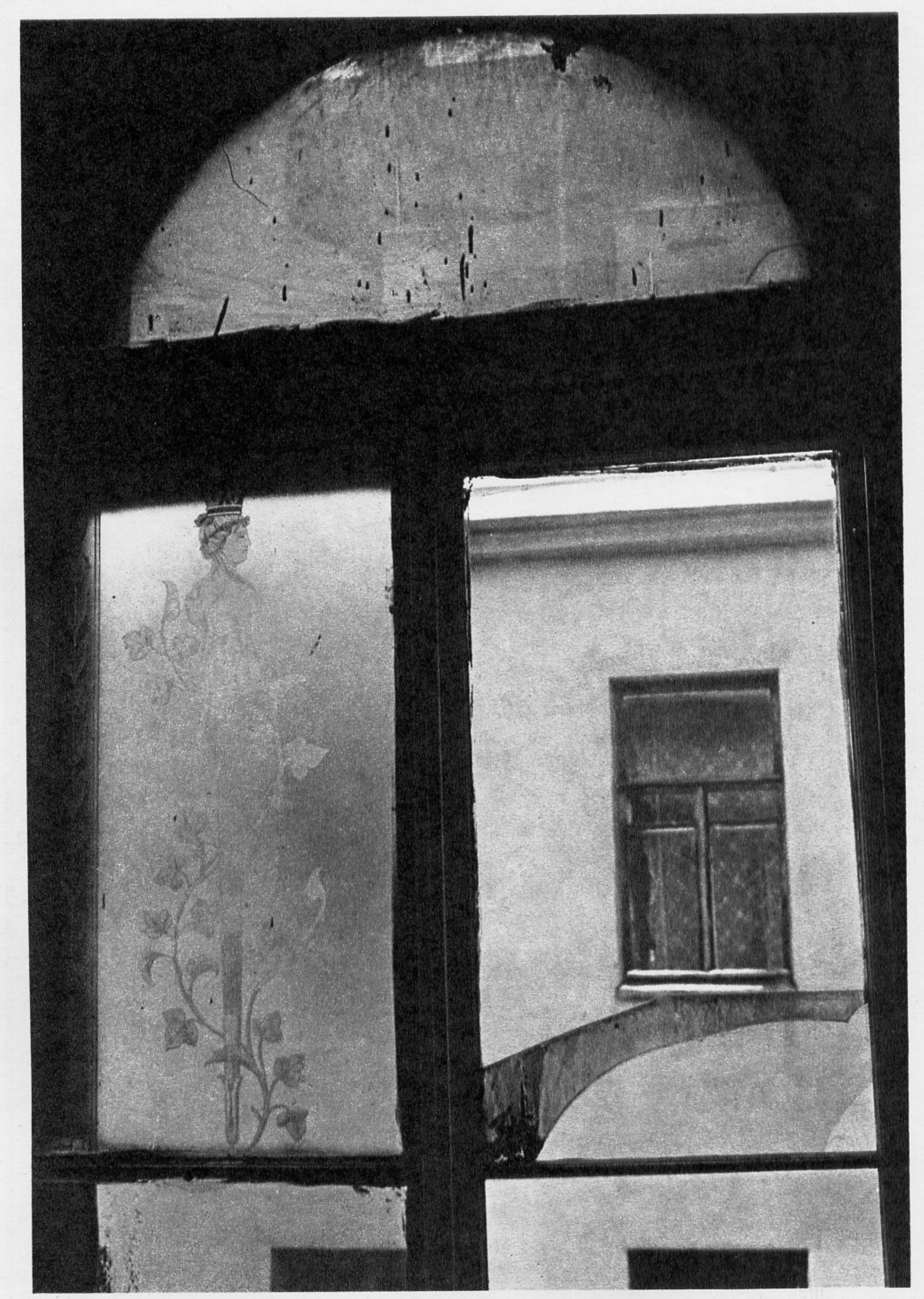
— Техническая революция в фотографии — появление камер-автоматов, высокочувствительных фотоматериалов, совершенной лабораторной техники — естественно повлекли за собой и качественные ее изменения. С одной стороны, легкость решения технических задач расширила творческие горизонты, обогатила образный строй и даже видение фотографов. С другой — возможность сделать качественную «карточку», не обладая ни умом, ни культурой, несет в себе опасность поглупления фотографии. Недаром на Западе да и у нас стал так моден «объективизм» — намеренное полное устранение «следов» личности автора из произведения. Для меня же в любой работе важнее, чем точная фотофиксация натуры, авторский взгляд на мир, человеческая позиция художника. Без этого снимки пусты и холодны.

В творчестве коллег мне больше всего нравится то, чего я сам не умею. По-моему, приходя на чужие выставки, надо оставлять за порогом тщеславие и зависть, тогда начинаешь многое понимать и чувствовать. Мне, например, очень нравятся рационально-иррациональные снимки (особенно цветные) Бориса Савельева, покоряет его безукоризненное «снайперское» видение.

— Что, на ваш взгляд, мож-

ФОТО БОРИСА СМЕЛОВА

«ДВЕНАДЦАТЬ ДОРОЖЕК». ПАВЛОВСК



ОКНО

ФОТО БОРИСА СМЕЛОВА

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

ЛЬВЫ

ФОТО БОРИСА СМЕЛОВА

«АПОЛЛОН». ЛЕТНИЙ САД

но и нужно делать, чтобы избежать «обезлички» фотографии!

— Нам очень не хватает сегодня серьезной теории фотографии. Здесь практически не ощущается притока молодых, свежих сил. За последнее время меня заинтересовали лишь напечатанные «СФ» статьи безвременно ушедшего из жизни Андрея Сперанского, писавшего искренне, страстно и, что очень важно, с любовью к фотографии.

Мне представляется просто необходимым знакомство советских читателей и с классическими работами таких крупных западных теоретиков, как Зигфрид Кракауэр, и с новыми, оригинальными по взгляду на фотографию зарубежными исследованиями, например с книгой французского эстетика Ролана Барта «Камера люцида».

Вопрос образования для фотографов кажется мне чрезвычайно важным. Сам я с возрастом все болезненнее ощущаю его пробелы. Интересно, что большинство современных фотографов имеет техническое образование. А полезнее было бы гуманитарное — философское, психологическое, искусствоведческое, да еще со знанием иностранных языков. Ведь человек должен с легкостью ориентироваться в истории искусств, чтобы творить новую историю. Знать прошлое художник должен, может быть, даже лучше, чем настоящее, которое он может воспринимать на интуитивном уровне.

Культура автора всегда так или иначе проявляется в его произведениях. И, думаю, без любви к философии Достоевского, живописи Ван-Гога, музыке Моцарта не только я сам, но и мои работы были бы беднее.

— Каким жанрам фотографии отдаете вы предпочтение сегодня!

— Тут, пожалуй, уместнее говорить не о жанре, а о теме. В основном я снимаю свой город. И если, скажем, работы давнего цикла «Памяти Достоевского» были скорее притчами, то жанр сегодняшних — городской пейзаж. Реже, чем раньше, снимаю натюрморты. Для них нужен какой-то особый толчок, появление предмета, вокруг которого начнет складываться сюжет, как вокруг песчинки вырастает жемчужина.

— И последний вопрос. Есть ли такое качество, которым непременно обладает удачная фотография!

— Есть. В ней должна быть Тайна. Иначе будет утеряна многозначность ее восприятия.

Продолжение диалога

Приветствуя появление в «СФ» критических оценок нашей фотопромышленности и Минхимпрома, считаю, что эта критика должна быть острее, поскольку положение сложилось отчаянное. Даже непрофессиональный анализ состояния дел в этих областях за последние 10—15 лет оставляет тягостное впечатление: ничего, кроме прогрессирующей деградации на фоне успехов зарубежной фототехники. Из этого можно сделать вывод, что руководство отраслями фотопромышленности находится в руках людей малокомпетентных или равнодушных. Мы уже привыкли к тому, что сразу после представления очередной новинки в «СФ» появляется статья, как эту новинку ремонтировать, а затем и статьи с предложениями переделок. Интересно, в каких зарубежных журналах публикуется что-либо подобное? Где еще дилетанты компетентнее специалистов? А не насмешкой ли звучит обещание бывшего главного инженера «Союзхимфото» А. Нилова довести в будущем чувствительность наших черно-белых пленок до 400 ед. ГОСТа?

И разве можно ставить Знак качества на фиксаж с камнями, щепками и волокнами? А как быть с невидимыми примесями?

Ценообразование в области фототехники вообще не поддается никакому анализу. Предприятие, позволившее удвоить цену «Юпитера-37А» при переходе на многослойное покрытие линз, явно перестало дорожить своей репутацией. Объектив с ручным управлением диафрагмой стоимостью 100 рублей рассчитан на простаков. Тем не менее при установке стоимости байонетного варианта этого объектива она рассматривалась уже в качестве отправной и достигла 135 рублей. Некомпетентность в планировании и технологии, необдуманный перенос зарубежных тенденций на оценку состояния внутреннего рынка создали в покупательской активности фотографов «мертвый сезон» с непредсказуемыми последствиями, поскольку все три ведущие фирмы сменили свои программы практически одновременно. Брать же «сырые» модели камер покупатели не хотят.

Создается впечатление, что производители существуют сами по себе, а потребители могут не покупать, если не хотят. И в такой ситуации следует вывод научного консультанта Дома оптики В. Синцова о насыщении рынка! А с кого спросить, если после таких выводов последуют свертывание и дальнейший спад производства? Плохи наши дела, если не умеют отличать насыщение рынка от его захламления. А кто и на основании каких критериев разделил фотолюбительство на массовое и элитарное? Кто пытается приучить нас к мысли, что дешевая аппаратура вовсе не обязательно должна быть работоспособной и полезной? Неужели не понятно также, что покупатель, выделивший средства лишь на «Агат», фотоувеличитель покупать не намерен и погоды в экономике фотопромышленности не сделает.

И уж если развивать фотоиндустрию, приобщая к фотолюбительству более широкие массы, то прежде всего нужно предоставить фотографу возможность немедленно увидеть результаты своих съемок. И поскольку появление отечественного аналога системы «Полароид» в обозримом будущем нам не грозит, придется разрабатывать стратегию, опирающуюся на реальные возможности. Ставка на повсеместную централизованную обработку пленок и фотопечать пока преждевременна из-за традиционного и не лишенного оснований недоверия к деятельности служб быта. Не оживит спрос на фотопродукцию и производство компактных камер полного формата, у которых относительно малое фокусное расстояние объектива обостряет проблемы увеличения снимка. Такая камера может стать либо бездельушкой в руках случайного покупателя, либо (при надлежащем качестве) альтернативой сменному объективу в руках хорошо экипированного фотографа. Поэтому в качестве варианта для проработки давайте возьмем за основу формат 60×60 и позаботимся о том, чтобы недорогая камера продавалась обязательно в комплекте с устройством для контактной фотопечати. Программа, рассчитанная на расширение круга фотолюбителей и оживление спроса, вероятно, должна включать также расширение производства черно-белой и цветной обращаемой фотопленки соответствующего формата. Естественно, что табличка «Фотохимикатов временно нет», вывешенная в магазинах уже года два назад в связи с «насыщением рынка», должна навсегда исчезнуть.

Союз журналистов СССР поручил разработку профессиональной камеры ленинградцам. Журналистам виднее. Но «если бы директором был я», то объявил бы конкурс, а специалистов из Дома оптики и ГОИ, за редким исключением, попросил бы держаться от жюри подальше, ибо не без их помощи мы имеем то, что имеем.

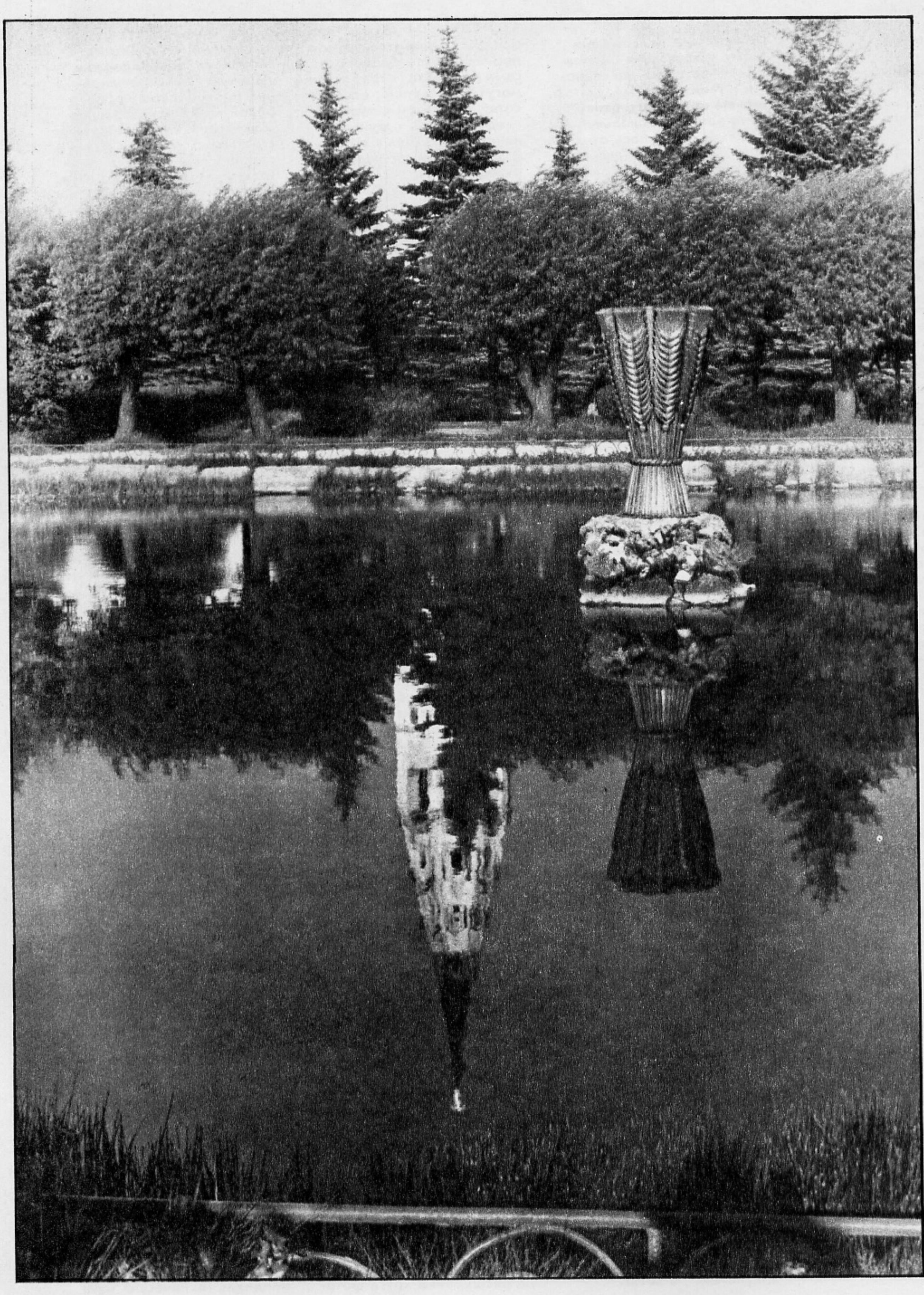
Так, программы развития фотолюбительства должны разрабатываться фотографами или хотя бы людьми, понимающими основы нашего национального фотолюбительства, понимающими, что если девиз Истмэна «Вы только нажмите...» на нашей почве до сих пор не привился, то теперь уже вряд ли привьется. Нашим любителям до всего есть дело. Объем требований, например, к зеркальной камере среднего класса, к соответствующему фотоувеличителю и т. д. мы можем выработать всем миром.

Мне кажется, что в период гласности читатели должны знать бывшие и нынешние должности лиц, ответственных за решения в развитии фототехники.

Предлагаю сформировать инициативную группу и приступить к анкетированию для выработки технического задания на перспективную зеркальную камеру среднего класса и соответствующий комплект принадлежностей. Объявить конкурс на лучшую реализацию выработанного задания. Жюри конкурса обязательно должно быть вневедомственным. Расширить круг испытаний, проводимых «СФ», возможно, даже за счет повышения стоимости журнала (предварительно посоветовавшись с читателями). Такой шаг может стать первым на пути формирования союза потребителей продукции фотопромышленности.

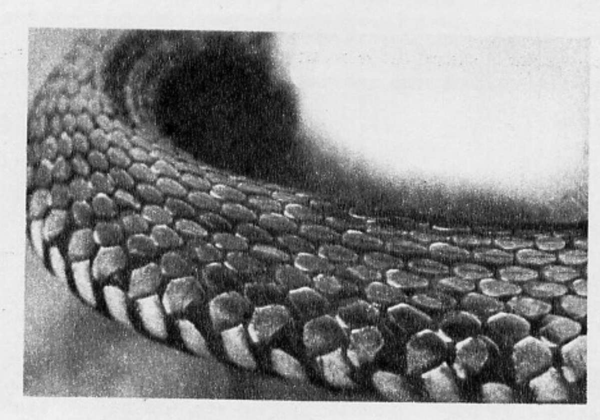
И. БИТЮЦКИЙ,
кандидат технических наук

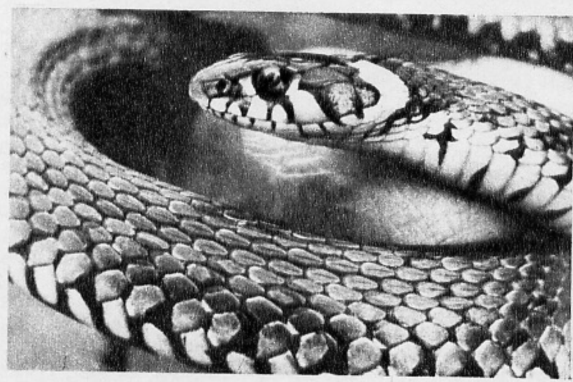
«Фотозагадка»

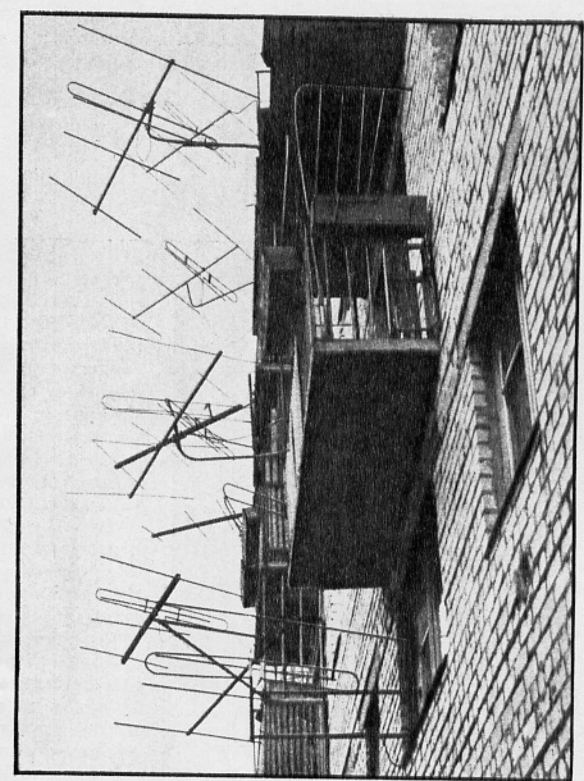


А. ГВОЗДЕВ
(ИВАНОВО)
«СОБОР-ПРИЗРАК»

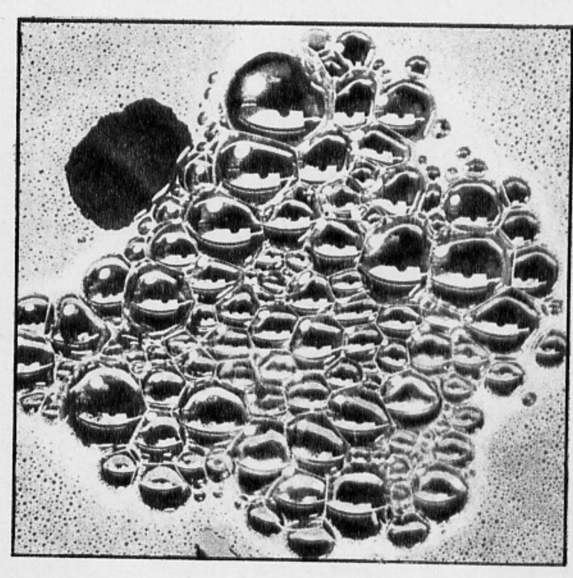
В 50—60-е годы загадка была популярным жанром в любительской фотографии. Потом популярность пошла на убыль, и сегодня фоторебусы встретишь редко.
В почте этого конкурса чаще всего попадались сюжеты макросъемочные, где по фрагменту невозможно определить целое. Были и сюжетные загадки.
Но загадка, имеющая чисто фотографическую почву, оказалась одна — премированная.
Отгадка ее в письме автора:
«Снимок сделан в городе Палех в солнечный день. Фонтан перед архитектурным комплексом не работал, что позволило увидеть четкое отражение белокаменных стен, а сам собор как бы растворился среди елей. Разгадка здесь простая: негативный материал снят с небольшой передержкой, и при этом наибольшая плотность получена на стенах здания. При печати получается отражение здания и не получается на заднем плане сам собор».

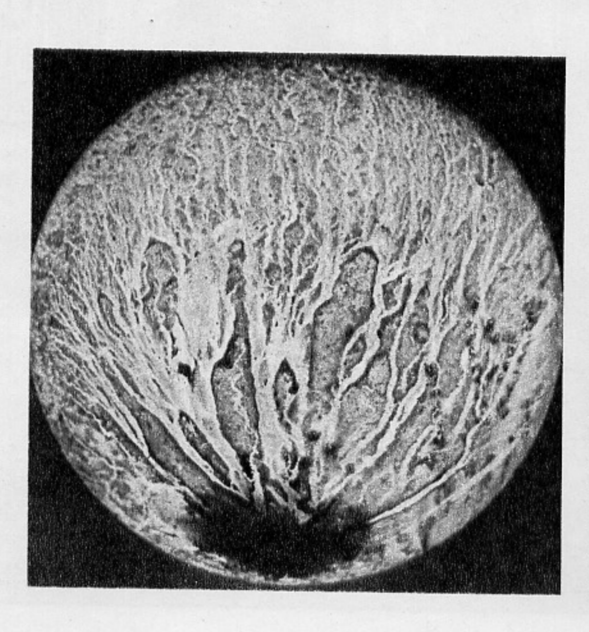
















А. БУДНИКОВ
(РИГА)
ЗАГАДКА
ОТВЕТ НА ЗАГАДКУ

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
ТЕЛЕЛЮБИТЕЛИ

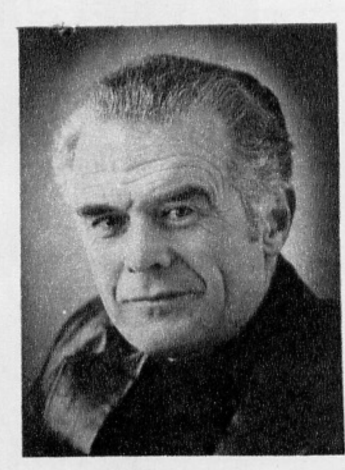
Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
А ЧТО БУДЕТ «СКОРО»?

С. СТРЕЛЬНИКОВ
(СИМФЕРОПОЛЬ)
ПЕНА

А. КАЗИНКОВ
(СИМФЕРОПОЛЬ)
ПЛАФОН

А. НЕСТЕРЕНКО
(КАНЕВ)
ЧТО БЫ ЭТО ЗНАЧИЛО?

С «арбатского двора»...



Р. АГАСЬЯНЦ

— Фотографией я начал заниматься, — рассказывает Рустам Агасьянц, — в середине 50-х годов, когда служил в армии, в Таллине. Увлекался спортом, часто ездил на соревнования и, конечно, фотографировал. К сожалению, конкурсов тогда не было и послать работы было некуда. И вот однажды я увидел выставку фотолюбителей, которая произвела на меня большое впечатление. После этого стал относиться к фотографии серьезнее. Тем более тогда не было проблем с фотоматериалами, фотоаппаратурой. В магазинах всегда была высококачественная пленка «Агфа», бумага — любая, всевозможные фотохимикаты.

Когда меня перевели в Москву, то случайно на улице Горького в магазине «Кинолюбитель» увидел объявление фотоклуба «Новатор». В фотоклубе мне, как, впрочем, и всем, очень повезло: наставниками были прекрасные люди — А. Хлебников, Г. Сошальский, М. Ерков, высокообразованные, умные, непререкаемые авторитеты. Мы показывали им все, что делали: наброски, этюды, задумки. Хлебников жил около фотоклуба и часто занимался с нами дома. Эти занятия стали для меня самой лучшей школой. Я закончил двухгодичный курс в лектории по фоторепортажу, Институт журналистского мастерства, но все-таки главной школой считаю хлебниковскую. Он был интеллигентом, как принято говорить, в пятом поколении. Когда к нему приходили домой, Александр Владимирович всегда встречал нас «при галстуке»...

— Расскажите о ваших любимых жанрах фотографии.

— Я занимался спортом, и поэтому именно спорт стал любимой темой. Но спортивная фотосъемка требует светлого времени суток, связана с определенным календарем соревнований. Да и не все виды спорта достаточно зрелищны. Когда я учился в лектории, каждые две недели надо было сдавать задания. Приходилось фотографировать при искусственном свете у себя дома либо у друзей. Тогда-то я увлекся портретом, причем снимал портреты в основном крупноплановые, так как жили мы все в то время в маленьких квартирках. Я остаюсь верен этим двум жанрам — спорту и портрету — и по сей день.

Я много фотографирую в своей семье. Снимки, сделанные дома, с успехом экспонируются на всех моих выставках. Кстати, жаль, что мало кто из фотолюбителей снимает своих детей.

— Какой период наиболее плодотворный в вашем творчестве?

— В свое время нас, фотолюбителей, поддерживала выставочная редакция АПН,

«ЧАС ПИК»



ПОСЛЕДНЕЕ УКАЗАНИЕ

ФОТО РУСТАМА АГАСЬЯНЦА

которой заведовал Н. Драчинский. Она устраивала семь выставок в год. Каждая работа проходила строгий творческий контроль. Большое значение придавалось и качеству, и товарному виду фотографий. Такой подход к делу учил нас и воспитывал. Именно этот период стал для меня самым плодотворным.

— Вы сейчас являетесь руководителем московского фотоклуба «Арбат». Какие проблемы стоят сегодня перед фотоклубами?

— На мой взгляд, беда у всех одна — клубы малочисленны. Возникают конфликтные ситуации. По своему опыту знаю, что в многочисленных коллективах конфликтов гораздо меньше. Если раньше все держалось на голом энтузиазме, то сейчас ситуация резко изменилась. Клуб должен строиться и на деловой основе. Нужны постоянно действующие выставки, необходимо издавать каталоги. Каталоги же издаются у нас в лучшем случае через год после выставки. Своих выставочных залов у клубов тоже почти нет. Есть финансовые проблемы. Вообще фотолюбители, занимающиеся фотографией больше десяти лет, те, кто приходит в клуб постоянно, потом начинают скучать. Чем их занять, пока еще никто не придумал. А молодежь стремится к быстрым эффектам: престижным медалям и дипломам.

— Что нового, интересного в фотографиях сегодняшних молодых?

— Новые течения, бесспорно, есть. Недавно я был на выставке молодого московского фотоклуба «Эрмитаж». Его члены достаточно грамотны в фотографическом отношении, но создается впечатление, что их единственная цель — поразить зрителей названиями работ. В них содержание порой просто отсутствует. Появился даже новый термин — «эстетика брака». Нельзя сказать, что у авторов нет художественного вкуса. Они пытаются найти себя, но, как и наше поколение много лет назад, выдают многочисленные повторы достижений прошлых лет за открытия. В Куйбышеве сильную группу «Самара» организовал Сергей Осьмачкин. Интересен молодой коллектив в Туле, которым руководит Сергей Шмунь. Они были недавно у нас в Москве и показывали свою выставку. Тема их творчества — сама жизнь, мир человека.

...История фотографического становления Рустама Агасьянца — типичная удача: он вовремя попал в сильный коллектив фотоклуба «Новатор». И, может быть, поэтому теперь сам Агасьянц воспитывает в «Арбате» юную поросль.

Вел интервью
М. БОГАЧЕВ

ФОТО **РУСТАМА АГАСЬЯНЦА**



КОНОВОД



ПРЕКРАСНАЯ НЕЗНАКОМКА

Письмо в редакцию

В нашем письме речь пойдет о проблемах, с которыми сталкиваются руководители фотокружков и студий нашей автономной республики в своей практической деятельности.

Как известно, основа основ успешной работы фотоколлектива — хорошая материально-техническая база. На словах вроде бы все руководители разных рангов это понимают, но на деле, однако, не вникают в специфику работы фотокружка, по существу оставаясь сторонними наблюдателями. Зачастую администрация Дома пионеров понимает свое назначение однобоко: проведение кампаний по проверке численного состава кружков.

Проверяющие нисколько не считаются с тем, что многие помещения не приспособлены для занятий с большим количеством учащихся как по числу рабочих мест, так и по элементарным санитарным нормам. Поэтому руководитель кружка делит группу на подгруппы по 7—8 человек, а их, в свою очередь, на звенья по 3—4 человека. Такое деление позволяет работать на малых площадях. Но при этом уменьшается время проведения занятий, и кружковцы не успевают освоить программу. Чиновники от народного образования требуют только одного, чтобы «народу» было побольше. А как работать с учениками в тесноте, в помещении, насыщенном химическими испарениями, и чем занять всех детей одновременно — на это деятели просвещения вразумительно ответить не могут и сочиняют очередной акт, где обычно подчеркивается одно: присутствовало мало учащихся...

Особо остро стоит вопрос финансирования. Согласно нормам на группу в 25—30 человек требуется до 500 руб. в месяц. Нам же эту сумму выделяют на год, а бывает, и того меньше. И при этом требуют большего охвата учащихся. У ребят же гаснет интерес к фотоделу, и они уходят в другие кружки, где материальная база получше, или просто на улицу.

Выход из данной ситуации есть, и довольно простой. Необходимо привести в соответствие количество учеников с существующей материально-технической базой и возможностями помещения. Как показывает многолетняя практика, самое разумное — это 25—30 человек. Нужно, чтобы сам руководитель, исходя из местных условий, решал, как ему организовать работу — по звеньям или индивидуально.

В последнее время заметно ухудшилось положение в сети розничной торговли со всеми фототоварами. Пора раз и навсегда решить проблему централизованного снабжения.

Следует ввести ответственность всех лиц, начиная с директора Дома пионеров, за несвоевременное принятие мер по обеспечению фотоколлектива материальными ресурсами.

Рекомендованная нам программа обучения, принятая больше двадцати лет назад, не соответствует современным требованиям. К разработке новой программы следует привлечь людей, компетентных в этой области, — руководителей фотокружков, студий.

Ни разу за долгие годы для руководителей детских фотоколлективов не был организован творческий семинар. Нет и обобщения опыта педагогов-новаторов внешкольных учреждений, методы и формы деятельности кружковой работы кое-где застыли на уровне 40-х годов. В результате внешкольные учреждения остаются на задворках школьной реформы.

Замшелые инструкции, которыми мы опутаны, устраивают тех, кто не способен понять и оценить по достоинству инициативу и творческий поиск других. Вытянув шеи, они ждут директивных указаний сверху... о перестройке!

Ю. АВАЧЕВ,
руководитель фотокружка республиканской станции юных техников

О. ЧИЧУЛИН,
руководитель фотокружка Октябрьского Дома пионеров

В. КОЗЛОВ,
руководитель фотостудии «Ровесник»

В. ФАТЕЕВ,
руководитель фотокружка Железнодорожного Дома пионеров
г. Улан-Удэ

Программа фотокружка

Коллективное письмо в редакцию педагогов из Улан-Удэ — одно из многих, в которых поднимается вопрос о необходимости разработки новых программ занятий в детских фотоколлективах.

Ниже мы публикуем в сокращенном изложении программу трехгодичного обучения в детском и подростковом фотоколлективе *. Ее автор — фотохудожник, руководитель студии «Зенит» Красногорского Дома пионеров Галина Лукьянова. Программа и методика составлены ею на основе собственной практической работы с учетом опыта таких авторитетных руководителей детских фотоколлективов, как А. Паламарь (Тирасполь, фотостудия «Взгляд») и М. Пуземский (Уфа, фотостудия «Фокус»). Автор рассматривает фототворчество в первую очередь как фактор воспитания. Отсюда три основных момента в приобщении детей к фотоискусству: развитие способности к анализу зрительного восприятия, воспитание образного мышления, овладение техническими и изобразительными средствами фотографии. Непременное условие работы руководителя студии — учет специфики детского фототворчества и знание основ психологии различных возрастных групп.

Оптимальное количество занимающихся в фотокружке, по мнению Г. Лукьяновой, 12—15 человек с разбивкой на 2—3 группы. Занятия — 2 раза в неделю по 2—3 часа. Определенный день (не реже 1 раза в 2 недели) следует отвести для общих занятий. Один день в неделю — для проявки пленок, день — для фотопечати. Возможны и другие варианты. Рекомендуется разделить коллектив на группы по возрастам (9—11, 12—14, 15—16 лет) и вести занятия с каждой группой отдельно.

Программа может быть использована как основа для разработки каждым педагогом собственных программ и методики, исходя из опыта работы, профессиональной подготовки и местных условий. Важно лишь сохранить направление на развитие творческой активности ребят, на их эстетическое воспитание, расширение кругозора, на серьезное отношение к избранному виду творчества.

Программа построена в виде разделов, которые могут изучаться как в отдельности, так и параллельно, «сквозным» способом. Темы разделов тоже могут преподаваться в зависимости от контингента учащихся и степени усвоения ими материала либо в виде отдельных занятий, либо в комплексе по 2—3 темы в одно занятие, либо реализовываться в процессе практической работы. Обучение проводится в виде лекционных, практических и индивидуальных занятий. Практические занятия (общие съемки, проявка пленок, печать, оформление работ) в программу не включены, так как различны в каждом конкретном случае. На теоретическое занятие рекомендуется планировать не менее 3—4 практических (особенно в первые два года обучения).

Как показывает опыт многих успешно работающих детских фотостудий страны, вполне реально совмещение технического обучения с овладением изобразительными средствами фотографии и постановкой перед ребятами творческих задач. Необходимо, чтобы творческие задачи соответствовали реальным возможностям кружковцев и этапам технического обучения.

Основным содержанием технического обучения на первом году занятий должно стать преподавание тех конкретных сведений, которые могут понадобиться ребятам на практике. Углубление же теоретических основ должно происходить на втором и последующих годах обучения.

Любая изучаемая тема может быть связана с историей фотографии. Успех занятий зависит и от умелого использования педагогом иллюстративного и наглядного материала — фотографий, диапозитивов, диафильмов, знакомящих с творчеством выдающихся мастеров прошлого и настоящего.

Хорошо, если с самого начала каждый кружковец заведет специальную папку своих лучших фоторабот. Фотографии, наклеенные на листы чертежной бумаги, удобно использовать как наглядные пособия на занятиях, для творческих отчетов ребят, организации мини-выставок. Папка фоторабот нужна и педагогу для анализа индивидуальных

---

* Учебно-воспитательная работа в детских и подростковых фотоколлективах. Программа трехгодичного обучения, методические указания.— М., ВНМЦ НТ и КПР МК СССР, 1987, 39 с.

особенностей каждого, и самому кружковцу как зримое подтверждение его успехов.

Хорошим наглядным пособием может стать так называемый «черный пакет» — собрание всевозможных ошибок в работе. Использование его требует от педагога особой тактичности, доброжелательности. Даже при строжайшей анонимности авторов недопустимы насмешки, обидные слова по поводу разбираемых ошибок.

Другие общеизвестные формы закрепления знаний — зачеты (ежемесячные или раз в полугодие), разборы выполненных работ, составление кружковцами рецензий на работы своих товарищей, мини-выставки по результатам пройденных тем, творческие отчеты, фотовикторины, олимпиады и так далее. Нужно стремиться разнообразить подачу и закрепление теоретических и практических знаний, изобретать новые формы работы. В конце каждого учебного года — итоговая отчетная выставка. Такая выставка — стимул для дальнейшей творческой работы юниоров. Крупные итоговые выставки должны быть и культурным событием в жизни города, поселка, села. И здесь, конечно, не обойтись без помощи администрации учреждений культуры, активного участия шефов — членов взрослых фотоклубов, привлечения общественного внимания к выставке.

Занятия фотоискусством таят в себе много возможностей. Используя их, талантливый, знающий свое дело и любящий ребят руководитель-энтузиаст может добиться высоких результатов.

ПРОГРАММА ПЕРВОГО ГОДА ОБУЧЕНИЯ

Раздел 1. **Введение в фотографию**
(2 часа)

1. Возникновение и развитие фотографии.
2. Различные виды фотографии.
3. Фотография как искусство.

Раздел 2. **Получение фотоизображения**
(2—4 часа)

1. Понятие о светочувствительности.
2. Получение изображения на фотобумаге (фотограмма).

Раздел 3. **Фотограммы**
(16—20 часов)

1. Рабочее место фотолюбителя. Техника безопасности при работе в фотолаборатории.
2. Составление фотограммы. Первые понятия о фотокомпозиции.
3. Обращение с фотоувеличителем, фотобумагой, растворами.
4. Фотопечать: определение оптимального времени экспонирования с помощью проб, оценка и анализ проб.
5. Маскирование при печати фотограмм.
6. Перевод фотограммы на белый фон; понятия «негатив» и «позитив».
7. Разбор выполненных работ.

Раздел 4. **Получение изображения с помощью фотоаппарата**
(20—22 часа)

1. Принцип работы фотоаппарата.
2. Основные части фотоаппарата и их назначение.
3. Обращение с фотоаппаратом.
4. Первая фотосъемка.
5. Проявление фотопленок, фотопечать.
6. Экспозиция в фотографии. Экспозиционные параметры и экспозиционные числа.
7. Самостоятельная фотосъемка.
8. Негативные фотоматериалы, их основные фотографические свойства.
9. Негативный процесс. Режимы химико-фотографической обработки фотоматериалов.
10. Обращение с негативами. Ведение негативного архива.
11. Позитивный процесс. Печать с разных по плотности негативов.
12. Разбор выполненных работ.

Раздел 5. **Язык фотографии. Фотоэтюд**
(30—40 часов)

1. Что такое фотоэтюд.
2. Тема и ее решение.
3. Как «видит» объектив.
4. Основные изобразительные средства фотографии.
5. Наводка на резкость и глубина резкости.
6. Работа по заданиям.
7. Разбор выполненных работ.

Раздел 6. **Дефекты фотоизображений, причины их возникновения**
(2 часа)

1. Дефекты негатива и их причины.
2. Дефекты позитива и их причины.

Раздел 7. **Портретная фотосъемка**
(14—15 часов)

1. Передача внешнего сходства в портрете. Виды света и характер освещения. Выбор точки съемки. Выбор момента съемки.
2. Фон в портрете. Нейтральный и предметный фон. Влияние фона на характеристику портретируемого.
3. Жанровый портрет.
4. План и масштаб изображения в портретной съемке.
5. Работа по заданиям.
6. Разбор выполненных работ.

Раздел 8. **Позитивные фотоматериалы**
(2 часа)

Раздел 9. **Фотосъемка при искусственном освещении**
(2—4 часа)

1. Виды света.
2. Роль отражающих поверхностей.
3. Способы корректировки имеющегося света.
4. Простейшие схемы установки света.

Раздел 10. **Фотосъемка жанра**
(10—12 часов)

1. Определение жанра.
2. Авторский замысел в жанровой фотографии.
3. Приемы передачи движения в снимке.
4. Жест и фаза движения.
5. Разбор выполненных работ.

Раздел 11. **Печать выставочных фотографий**
(20—30 часов)

1. Отбор работ для выставки.
2. Способы работы над снимком при проекционной фотопечати.
3. Выбор типа фотобумаги, структуры ее поверхности, контрастности.
4. Маскирование при печати.
5. Кадрирование при печати.
6. Способы повышения и понижения контраста отпечатка.
7. Ретушь фотоотпечатков.
8. Оформление снимков.

Раздел 12. **Отчетная фотовыставка**
(4 часа)

Раздел 13. **Итоговое занятие**
(2 часа)

1. Особенности фотосъемки, обработки и хранения фотоматериалов в летнее время.
2. Планы на летний период.

От редакции: С программой занятий в детских и подростковых фотоколлективах второго и третьего года обучения вы познакомитесь в следующем номере «СФ», а в будущем году в разделе «Фотоюниор» предполагается постоянная рубрика «Школа Галины Лукьяновой», где автор будет вести уроки фотомастерства для юных фотолюбителей. Впрочем, почему только для юных? Учиться никогда не поздно...

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ВАЙДА ВИСКАНТАЙТЕ, 12 ЛЕТ
(НЕРИНГА)
ЗАБАВЫ

Вайда Вискантайте — член народной фотостудии «Неринга». (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Гелиос-44», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/60 с, диафрагма 5,6). Почетная грамота республиканской газеты «Летувос Пионерюс» (1987 г.)

ХОРОШИЕ НОВОСТИ

Приглашает «Ассофото-88»

В связи со 150-летием изобретения фотографии организаторы международного фотоконкурса «Ассофото-88» приглашают принять в нем участие фотоюниоров до 18 лет из стран — членов СЭВ.

Жюри учредило 35 премий (по 100 рублей).

На обороте фотографии (формат 18×24) укажите название снимка, фамилию, имя, возраст, адрес.

Советские авторы присылают снимки до 1 декабря 1988 года в адрес одного из предприятий:

245100, Шостка Сумской области, Шосткинское производственное объединение «Свема»; 420035, Казань, ул. Восстания, 100, Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева.

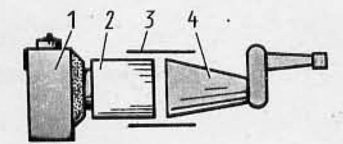
На конверте делайте приписку: «На конкурс «150 лет фотографии».

ВЫДУМЫВАЙ, ПРОБУЙ!

Эффект широкоугольника



Снимок, который вы видите, сделан в Крылатском, на Гребном канале, месте отдыха и спортивных соревнований москвичей, в ясный солнечный день. Снимал я на пленку 250 ед. ГОСТа, диафрагма 5,6, выдержка 1/60 с. Использовал не один объектив, а конструкцию, дающую эффект широкоугольника (смотри схему, где **1** — фотоаппарат «Зенит-Е»; **2** — объектив «Таир-11 А»; **3** — переходник; **4** — монокуляр с 7-кратным увеличением). Известно, что монокуляры используются как приставки, позволяющие снимать крупным масштабом удаленные предметы.



Я же предлагаю применить монокуляр как приставку, превращающую нормальный объектив в широкоугольный. Конечно, никакая насадка не заменит широкоугольного объектива, и специально покупать для этой цели монокуляр не стоит, но если он есть дома, то можно экспериментировать.

В. БАБАХАНОВ, 15 лет,
пос. Кокошкино
Московской области

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

У янтарного моря

Да, именно там, в литовском курортном городке Нида на берегу Балтики, в центре знаменитой песчаной Куршской косы, живут эти ребята, учатся в одной школе. А после уроков приходят в народную фотостудию «Неринга», руководит которой Казимерас Мизгирис.

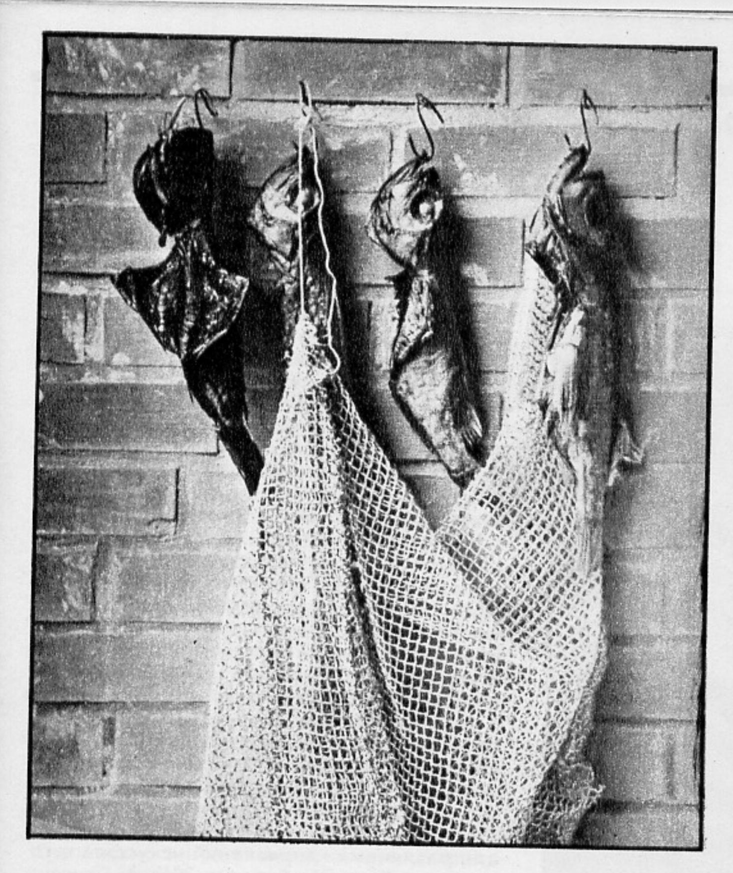
Двенадцать лет назад фотостудия объединила взрослых фотографов, имена которых вскоре зазвучали на конкурсах мирового уровня (Казимерас Мизгирис получил во Франции медаль ФИАП, Рамунас Станкус — серебряную на конкурсе молодых фотографов Европы, а Виталий Бутырин собрал целый «иконостас» медалей и наград). Потом в студию потянулись их дети, а за ними — друзья этих детей. Сегодня в коллективе фотографией занимаются и 30-летние, и школьники. Причем последних — примерно две трети.

Принцип работы коллектива Казимерас называет «эскалаторным» — каждому новенькому находят шефа. И этот тандем движется вверх по ступеням творчества.

Ни инструкций, ни методик в работе с ребятами Мизгирис не признает — только индивидуальные программы для каждого. В «Неринге» четкий график работы. Иначе нельзя, ведь здесь всего одно (!) рабочее место для печати. Занимает его, как правило, один из тандемов.

Что рождается здесь, за рабочим «фотостолом»? Самое разное. Море, лес, причудливые дюны... Сверстники... Семилетний Марюс Глинскас, неожиданно попав в больницу в Клайпеде, попросил маму передать ему фотоаппарат, и в результате родилась серия, автор которой на республиканской выставке фотографий школьников был удостоен первой премии Общества фотоискусства Литвы. Раса Вискантайте и Елена Луопайте увлекаются фотомонтажом. Тематические фотовыставки работ юниоров студии, проходящие ежегодно в школе, в Доме культуры, очень популярны в городе. Снимки ребят знают по публикациям читатели «Советской Клайпеды» и других республиканских газет, они экспонировались в Москве, на ВДНХ. А в каталогах, которые часто приходят в «Нерингу» после ее участия в различных фотоконкурсах и выставках в СССР и за рубежом, имена «отцов и детей» — членов фотостудии — стоят рядом.

Г. ЕРГАЕВА

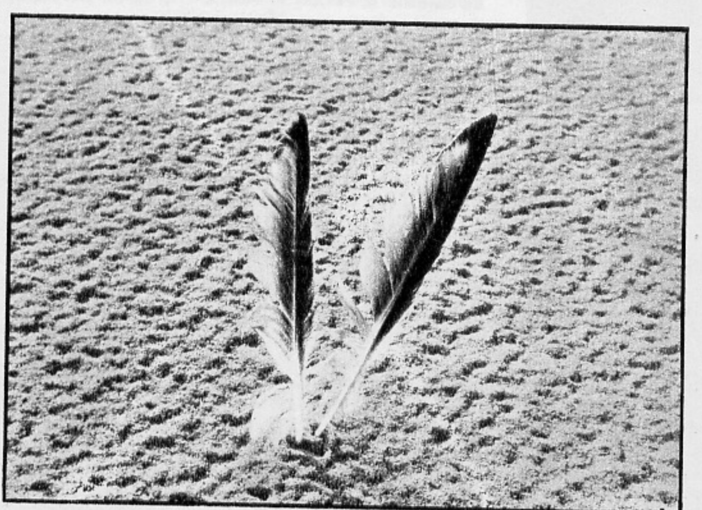


ТОМАС ИОНУШАС, 16 ЛЕТ
АРГОНАВТЫ

ЖИЛЬВИНАС ЛУКОШЯВИЧЮС, 16 ЛЕТ
ДИЛЕММА

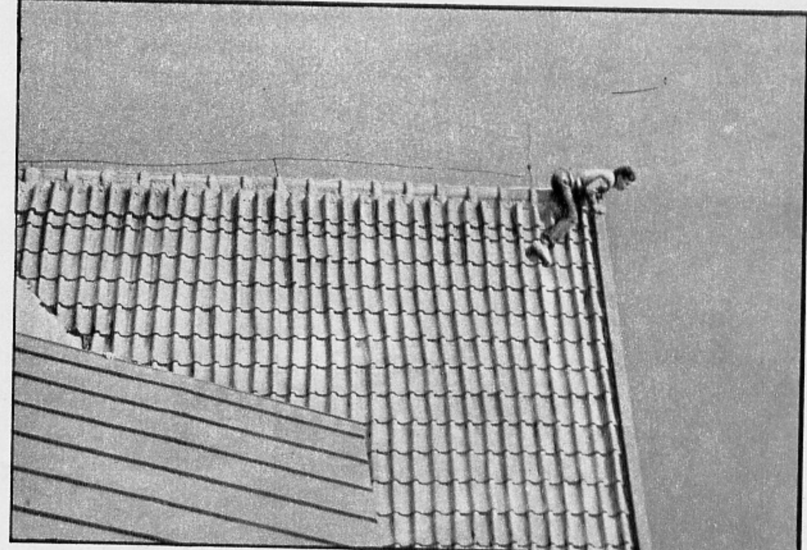
МАРЮС ГЛИНСКАС, 7 ЛЕТ
НАША СЕСТРИЧКА
(ИЗ СЕРИИ «В БОЛЬНИЦЕ»)

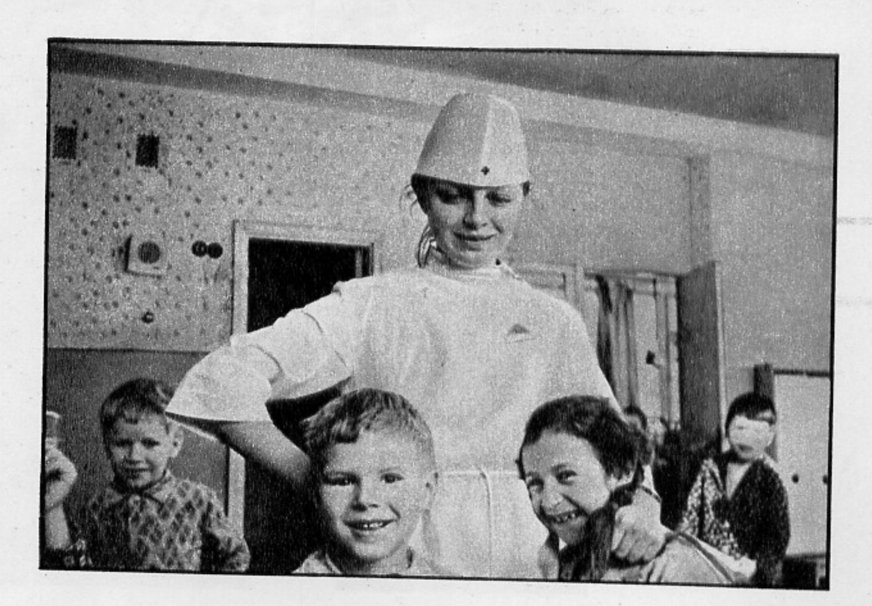




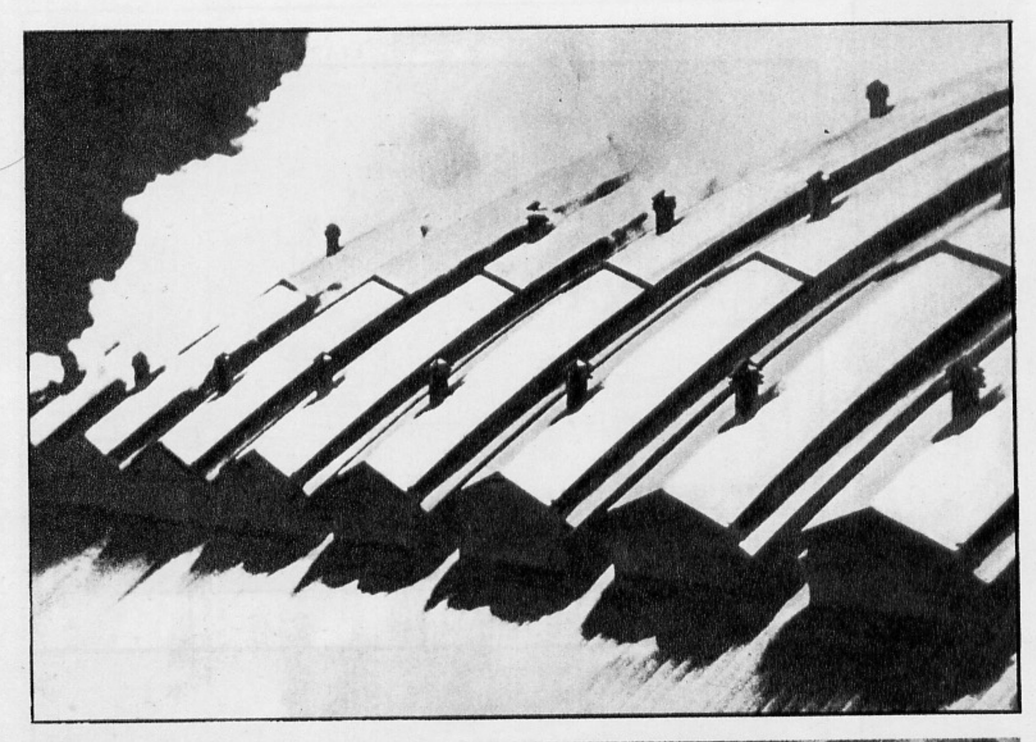
ГЕДИМИНАС МУСТАКИМОВАС, 15 ЛЕТ
ПОД ЛЕТНИМ СОЛНЦЕМ

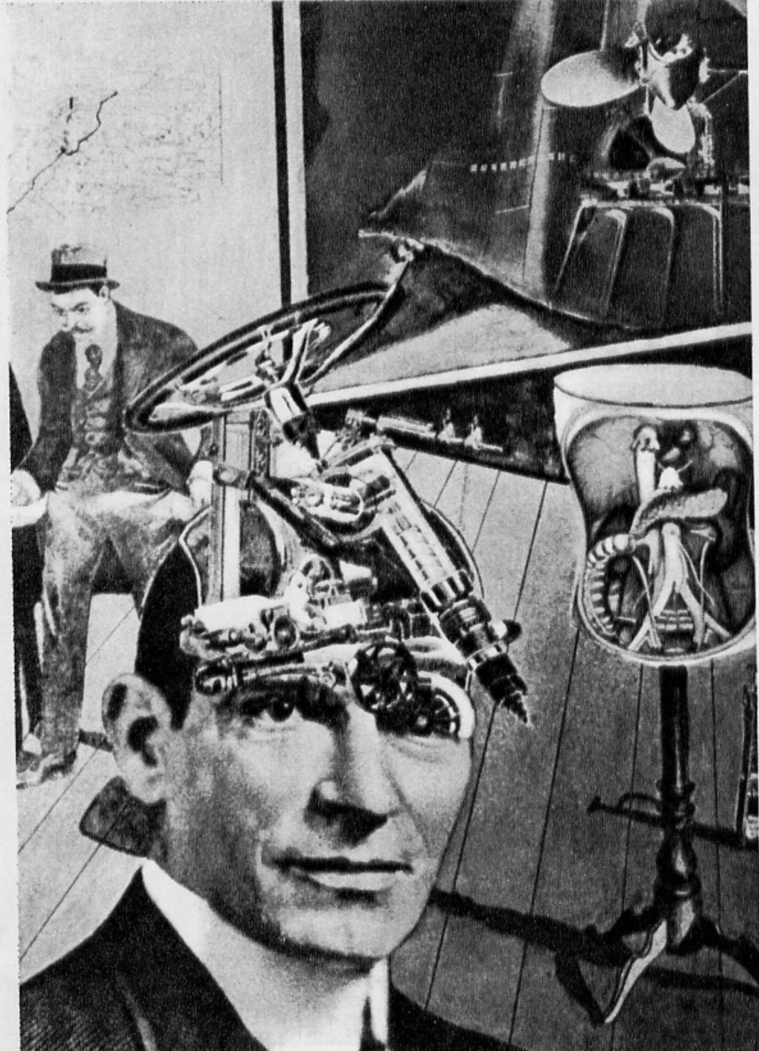
РИЧАРДАС КИЧАТОВАС, 15 ЛЕТ
ПОТЕРЯННЫЕ





Переломная эпоха: в поисках новой формы





ЭЛВИН КОБЭРН
КРЫШИ СТАНЦИИ В ПИТТСБУРГЕ (1910 г.)

РАУЛЬ ХАУСМАНН
ТАТЛИН ДОМА (1920 г.)

10-е и 20-е годы нашего века — время активных поисков новых возможностей светописи. Влияние различных направлений модернистского искусства на фотографию достигает наибольшей силы.

Возникший в Италии футуризм заявил о себе как о динамичной форме искусства. Визуальное искусство стремилось передать динамику жизни — живопись, кино, фотография приобретали новые формы.

В конце первой мировой войны в фотографии возникает «футуристический фотодинамизм». Его основатель Антон Брагальи в своих работах 1911—1916 гг. добивался эффекта движения статичной человеческой фигуры с помощью быстрого смещения камеры. С фотографической точки зрения его работы представляли собой переход от передачи реальности на снимке к роду динамической абстракции. В эти годы важную роль сыграла группа выдающихся фотографов «Фотосесешн», основанная в Нью-Йорке в 1902 году замечательным мастером А. Стиглицем (см. «СФ», 1988, № 7), способствовавшая популяризации различных направлений искусства того времени. В своей «Галерее 291» А. Стиглиц экспонировал и работы великих фотографов, и произведения Пикассо, Матисса, Бранкузи и др. Возникшие при этом контакты не могли не влиять на мировоззрение членов общества и на их творчество. Наиболее ярко это проявилось в работах члена «Фотосесешн» Элвина Кобэрна (1882—1965). Заинтересовавшись кубизмом, Кобэрн стал экспериментировать, фотографируя обычные городские пейзажи так, что «перспектива становилась почти столь же фантастична, как в работах кубистов». Показанная им в Лондоне в 1913 году серия «Нью-Йорк с крыш» вызвала бурные споры. Эти фотографии были сняты в необычной для тех лет манере — сверху вниз, и непривычная перспектива выявляла абстрактность рисунка улиц и зданий.

Скрытая способность фотографии создавать нечто большее, чем сходство с видимой реальностью, неожиданно привлекла внимание многих художников. Поиск новых горизонтов в искусстве сопровождался поиском новых материалов и средств.

Первыми ухватились за фотографию представители дадаизма, поскольку ее возможности соответствовали их концепции страстного отрицания всего традиционного и стремлению использовать случайно подворачивающиеся под руку материалы для своего творчества. Фотоэксперименты Кристиана Шада (1894—1982) в Цюрихе явились конкретными плодами этой теории дадаистов. Кристиан Шад в 1918 году делал абстракции фотоспособом, но без камеры. Используя технику, восходящую к экспериментам Фокса Тальбота, он накладывал бумажные вырезки, тряпки и плоские предметы на фотобумагу, которая после засветки фиксировала композиции, очень похожие на кубистские коллажи. Но если Тальбот пытался делать с помощью такой техники точные подобия реальности, то Шад использовал фотограмму для создания новой реальности.

Шад был не единственным среди дадаистов, экспериментировавших с фотографией. Можно сказать, что фотоэксперимент занимал центральное место в их творчестве, в особенности у берлинских дадаистов.

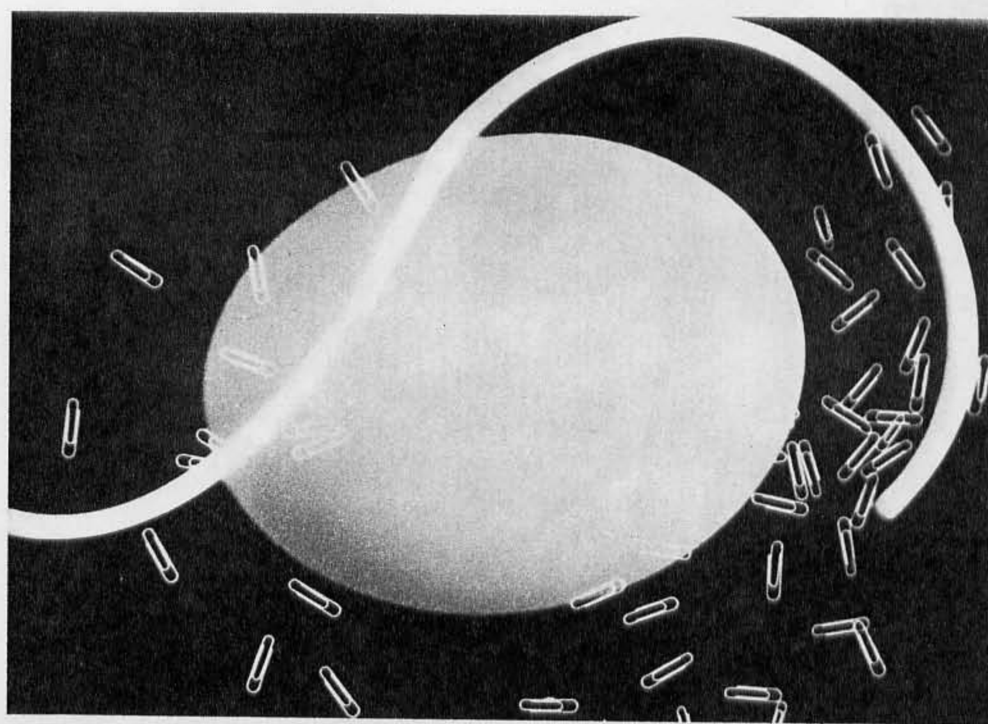
Одним из первых увлекся такой техникой

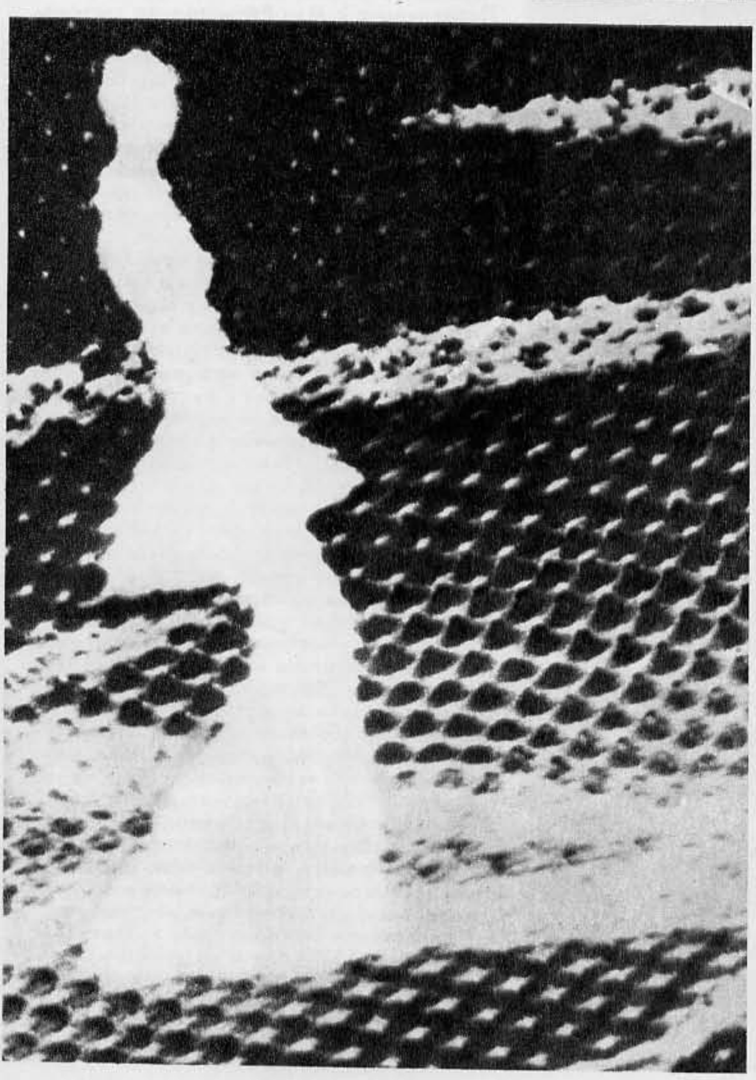
художник, поэт и скульптор Рауль Хаусманн (1886—1970). Впоследствии он писал: «Когда я начал работать над реализацией своей идеи, мне потребовалось новое название для этой техники, и вместе с Гроссом, Хартфилдом и Хох мы пришли к названию «фотомонтаж». Мы выбрали это название из-за нашего отвращения к игре в «художника», так как мы считали себя инженерами, предпочитали носить рабочую одежду и утверждали, что мы конструируем наши произведения».
Чаще всего Хаусманн вносил в готовую фотографию фрагменты других снимков, добиваясь гротескного звучания. Одаренный художник путем комбинирования фрагментов добивался нового органического единства, которое наделяло нереальное убедительной силой реальности.
Ханна Хох (1889—1978) также предпочитала гротеск. В большинстве ее коллажей и фотомонтажей визуальный художественный аспект доминировал над социальным, искусство для нее было важнее политики. Особенно удачным было использование фрагментов цветных иллюстраций, вносящих элемент цвета в традиционное черно-белое изображение. В отличие от Хох и Хаусманна Джон Хартфилд (1891—1968) являлся ведущей фигурой в социальном направлении берлинского дадаизма. Он считал фотомонтаж мощным идеологическим оружием, которое убежденный коммунист мог использовать в борьбе против буржуазного общества, против милитаризма. «Работы этого замечательного сатирика, многие из которых были напечатаны в журналах рабочего класса, многими считаются классикой»,— писал Б. Брехт.
Переходным этапом от дадаизма к сюрреализму явились работы Макса Эрнста (1891—1976), использовавшего, помимо фо-

ЛАСЛО МОГОЛИ-НАДЬ
ФОТОГРАММА
(1927 г.)

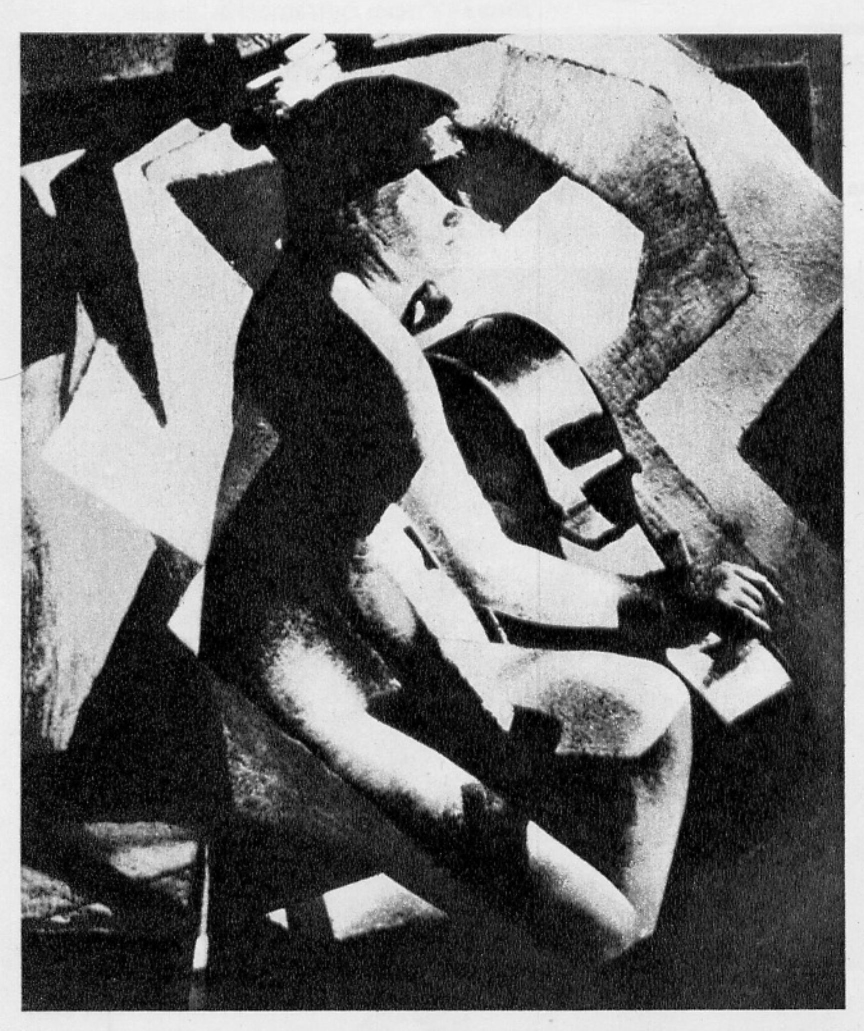
МАН РЭЙ
СНИМОК
ДЛЯ ЖУРНАЛА
МОД «БАЗАР»
(1934 г.)

ДЖОН ХАРТФИЛД
Я ЗНАЮ ТОЛЬКО
ПАРАГРАФЫ
(1929 г.)

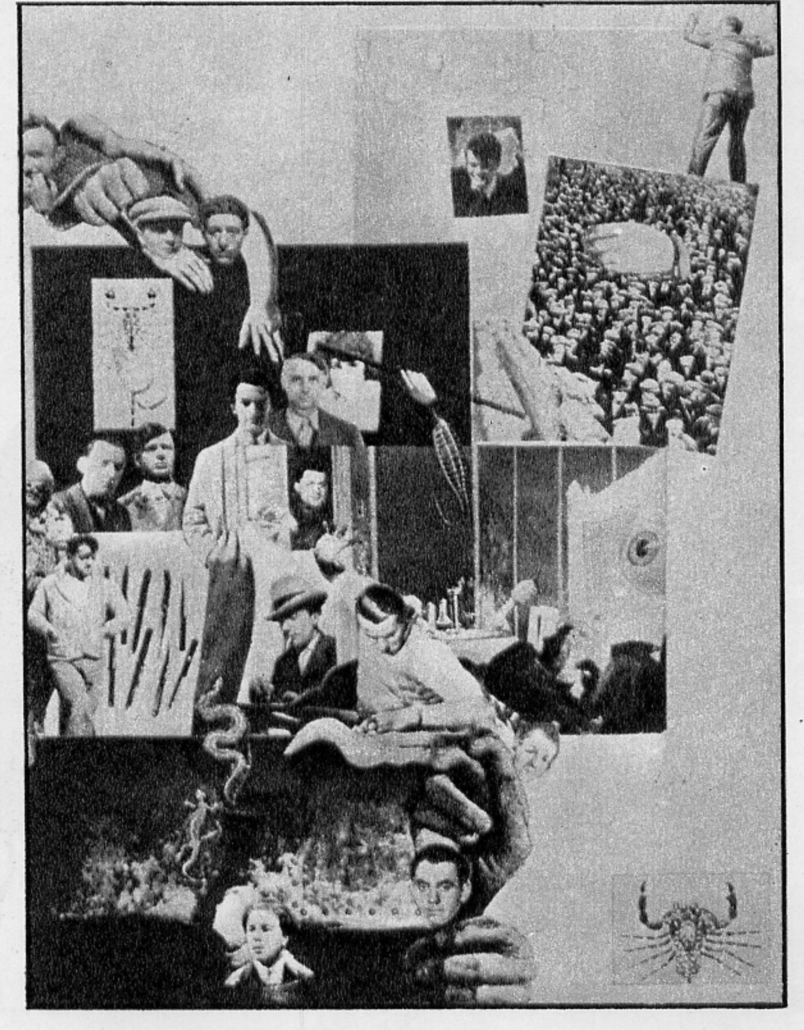








ФРЭНСИС БРУЖЕР
РОЗАЛИНДА ФУЛЛЕР
С ВИОЛОНЧЕЛЬЮ
(1930 г.)



МАКС ЭРНСТ
ЧЛЕНЫ
СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ
ГРУППЫ
(1930 г.)

токоллажей, цельные фотографии, на которые он приклеивал кусочки иных материалов, а иногда что-то дорисовывал. Эти коллажи, полные магической энергии, иногда похожие на сон, иногда загадочно жизнерадостные, иногда полные предчувствия беды, стали предвестниками сюрреализма, одним из основателей которого и был Макс Эрнст.

В Нью-Йорке одним из тех, кто начинал дадаистское движение, был американский художник и фотограф Ман Рэй (1890—1976). В 1921 году он переехал в Париж и работал фотографом в журнале мод. Однажды, случайно положив в проявитель неэкспонированную бумагу и заметив свою ошибку, Рэй вынул бумагу и совершенно механически поставил на нее маленькую стеклянную банку, измерительный стакан, термометр и включил свет. На бумаге появились не просто силуэты предметов, но и многочисленные блики и тени, созданные стеклом. «Увидев, что получилось, я отложил всю работу и немедленно сделал несколько похожих композиций. Позже я назвал эти фотограммы «рэйограммами».

Ман Рэй был увлечен различными фототехническими экспериментами: соляризацией, изготовлением обычных негативных изображений с обращенными контурами и псевдобарельефами, с псевдоретикуляцией. Он продолжал свои эксперименты в течение многих лет наряду с портретной фотографией и фотомонтажами. Впечатляющие портреты выдающихся людей 20—30-х годов обеспечили Ман Рэю репутацию одного из величайших фотографов своей эпохи, а его рэйограммы, быстро завоевавшие популярность, подняли интерес к абстрактной фотографии и принесли ему славу одного из столпов экспериментальной ветви искусства светописи.

Параллельно с Ман Рэем, только систематичнее и глубже, работал другой художник и фотограф — венгерский конструктивист Ласло Моголи-Надь (1895—1946). Он начал свои эксперименты примерно в 1922 году и уже в 1925 году изложил свои взгляды на фотографию в книге «Живопись, фотография, кино», написанной членами группы «Баухауз». Возможно, с целью отделить свои работы от прочих фотомонтажей он называл их «фотопластикой».

Моголи-Надь высоко ценил оригинальную форму и часто делал снимки в оригинальном ракурсе. Начиная с 10-х годов фотографы активно использовали «новую перспективу», богатую композиционными возможностями. До этого времени новичков всегда предупреждали в руководствах по фотографии никогда не наклонять камеру, и нарушение «академической» перспективы считалось недопустимым. Фотографии, снятые направленной вверх или вниз камерой, с нарушением геометрии объектов, явились просто откровением. Новые возможности увлекли архитекторов: Э. Мендельсон сделал большую серию фотографий для своего альбома «Америка: иллюстрированная книга по архитектуре» (1926 год).

В отличие от многочисленных художников, которые обратились к фотографии в 20-е годы, Фрэнсис Бружер (1880—1945) был профессиональным фотографом. Член группы «Фотосесешн» и театральный фотограф, он заинтересовался экспериментами со светом и целиком переключился на них. Начиная с 1925 года Бружер делал чрезвычайно выразительные и живописные фотографии, используя многократную экспозицию, фотограмму, фотомонтаж, фотографику и «высокий ключ» (снимки в светлой тональности). Эти «световые абстракции» и фоторисунки были впервые выставлены в Берлине в 1927 году и во многом способствовали признанию экспериментальной фотографии явлением искусства.

Пик творческих поисков в фотографии пришелся на конец 20-х. В это время происхо-

дят два важных события. Первое — выставка «Фото и фильм» в Штутгарте (1929 год), показавшая замечательную панораму прогрессивных достижений во всем спектре направлений в фотографии всего мира — от только зарождающейся «объективной» фотографии, родоначальником которой был швейцарец Ханс Финслер, до абстрактных экспериментов конструктивистов. В своей книге по истории фотографии П. Поллак называет эту экспозицию «международной выставкой, потрясшей традиции». Вторым событием можно считать издание в это же время альбома «Фотоауге» («Фотоглаз»).

В этом альбоме Франц Роу и Ян Шихолд дали сжатый и интересный отчет о важнейших достижениях светописи начала века. Во вступительной статье Ф. Роу подчеркивалось, что основной вклад в развитие и обновление фотографии этого периода был сделан не профессионалами, а свободными от традиций и старых правил фотографами и что особое внимание уделялось творческим экспериментам, в частности фотограмме и фотомонтажу. Новые приемы рассматривались как пути решения всех творческих проблем. Однако ожидания этих лет не оправдались. Весь энтузиазм экспериментаторов был погашен международным экономическим кризисом, а в Германии и в ряде других стран свобода творческой деятельности с 1933 года была резко ограничена. Альбом, нацеленный в будущее, оказался памятником блестящей эпохе в истории фотографии. Надвигалась вторая мировая война, изменившая и мир, и формы его искусства светописи.

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР

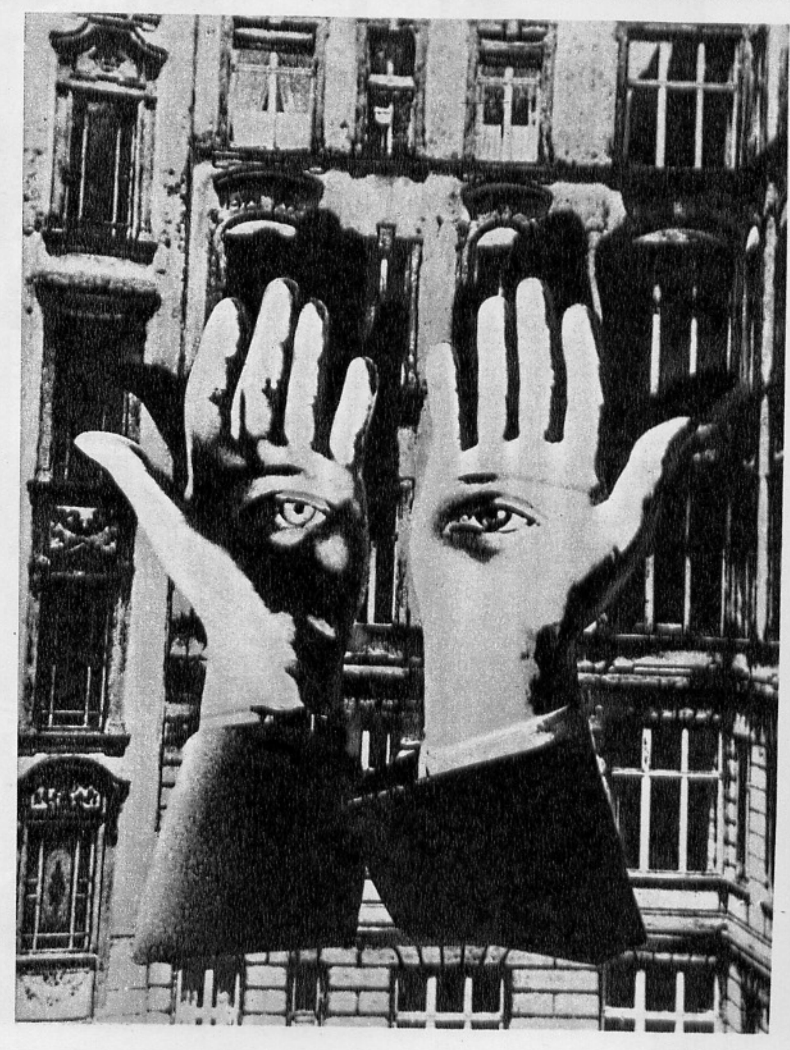
АНТОН БРАГАЛЬИ
ПРИВЕТСТВИЕ
(1911 г.)

ХАННА ХОХ
ДЕНДИ
(1919 г.)

ГЕРБЕРТ БАЙЕР
ОДИНОКИЙ
ГОРОДСКОЙ ЖИТЕЛЬ
(1932 г.)

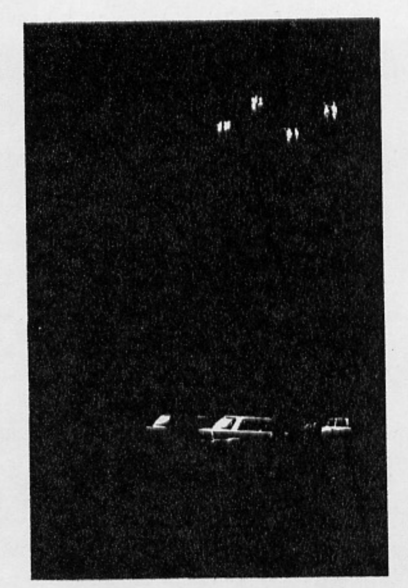


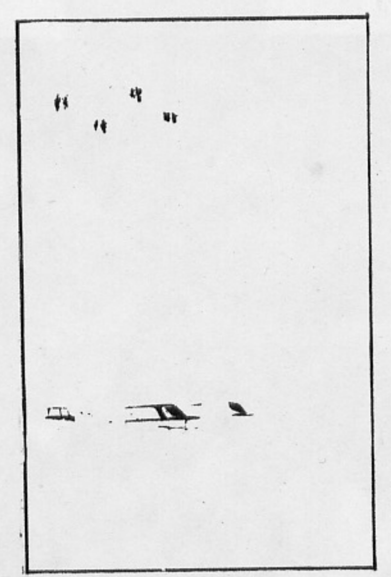




Павел Кунин Растры в фотографии

СТРАНИЧКА ПРОФЕССИОНАЛА


ФОТО 1


НЕГАТИВ А

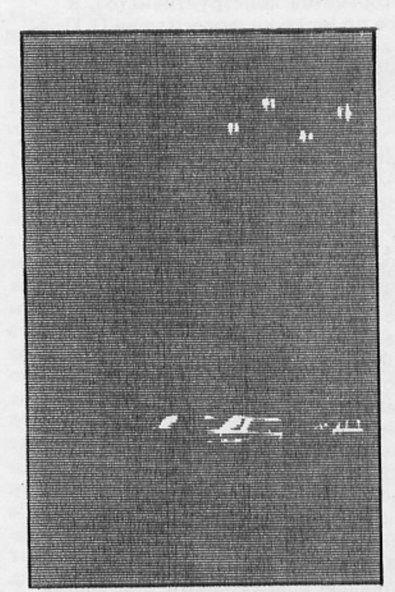

ПОЗИТИВ Г


ФОТО 2


НЕГАТИВ Б

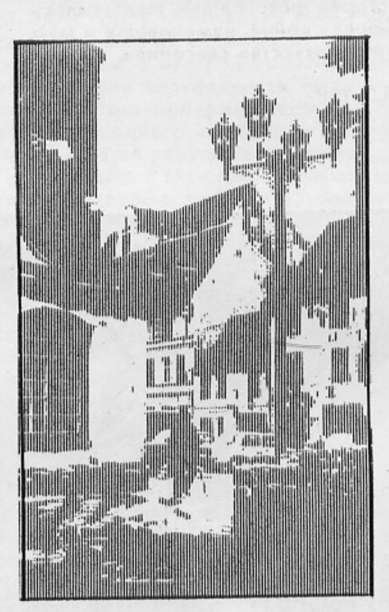

ПОЗИТИВ Д


ФОТО 3


НЕГАТИВ В


ПОЗИТИВ Е

Растрами называются специальные сетки с частотой от 20 до 100 линий на 1 см, применяемые в полиграфии при репродуцировании полутоновых оригиналов для разбивания изображения на отдельные элементы-точки. Такой растр устанавливается перед светочувствительным слоем в кассетной части репродукционной камеры.

Особой популярностью пользуются растры у профессионалов – художников, занимающихся фотографикой и декоративным искусством. С успехом растры



ФОТО 4

УГОЛОК СТАРОЙ РИГИ (ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ)
ФОТО **П. КУНИНА**

применяют и в художественной фотографии.

Штриховые, пунктирные, крестообразные и другие растры можно выполнить самим с помощью туши на белой бумаге. При этом следует выбрать формат побольше, чтобы не так явно были заметны погрешности в рисунке. Для репродуцирования растра небольшого формата используют пленку для штриховых оригиналов или позитивную пленку; для получения большого формата (с узкой пленки) растр печатается на фототехническую пленку типа ФТ-31 или ФТ-41. Растром может стать также чистое изображение, резко передающее фактуру какой-либо поверхности или материала. Некоторые из них получают обычной натурной съемкой. Это поверхности стены, песок, кора, наждачная бумага, позволяющие выявлять их структуру при боковом освещении. Вариант создания растра — ретикуляция («СФ», 1988, № 5).

Ко мне часто обращаются фотографы с просьбой рассказать, как была сделана работа «Уголок Старой Риги» («СФ», 1987, № 11).

Снимок выполнен в технике изогелии с применением линейного растра. Кстати, изогелии свойственна особая выразительность, свобода построения формы. Однако успешного результата можно ожидать только в тех случаях, когда использование необычной техники оправдано содержанием и ограничения шкалы тонов способствуют получению «оптимального» замысла. О технике изогелии уже писалось *, и нет смысла прибегать к подробному ее описанию. Для образования полутонов со стандартного отпечатка (фото 2) изготовляем в данном случае три негатива промежуточных плотностей. По градациям плотностей они должны точно находиться между негативом светов и негативом, передающим тени (негативы **А**, **Б**, **В**). Этот эффект достигается многократной контактной печатью (контратипированием) на контрастных материалах. Для этой цели использовалась фотопленка ФТ-31, ФТ-41, а также контрастная бумага. Для получения светло-серого тона на промежуточном позитиве небо и другие светлые места, кроме автомобилей, закрашивались черной тушью, а свет фонарей был процарапан скальпелем (фото 1).

Если эти негативы-контратипы последовательно печатать на один и тот же лист фотобумаги при точном совмещении контуров по отметкам, получим изображение изогелии (фото 3), где содержится четыре тона — белый, светло-серый, темно-серый и черный. Достигается это путем изменения экспозиций и ограничения используемой шкалы серых тонов. Соотношение выдержки при печати определяется методом проб. Успех этих процессов с разделением изображения зависит от качества совмещения, так как негативы нужно проецировать на один и тот же лист бумаги, и даже небольшое несовпадение после любого увеличения становится очень заметным. Поэтому уже на первом позитиве нужно тушью сделать небольшие метки по всем углам. Они-то и становятся теперь частью снимка и будут перепечатываться во всех последующих контратипах.



Копировальная рамка

Надо иметь еще одно необходимое приспособление — копировальную рамку, гарантирующую совмещение при многократном перекопировании. Для этой цели взять ровную доску или фанеру 10—12 мм размером 35×45 см. При помощи петель к доске крепится такого же размера пластина из тонкой дюрали или другого светонепроницаемого материала, которая будет защищать фотобумагу от засветки (см. рисунок).

Перейдем теперь к более подробному описанию сложной печати с растром, изготовленным на плоской фотопленке форматом 40×40 см под отпечаток на фотобумаге форматом 30×40 см. Для удобства работы с негативами необходимо следить за тем, чтобы все они были ориентированы одинаково и лежали в одну сторону. Выше говорилось, что мы уже имеем три негатива — **А**, **Б**, **В**, увеличитель, копировальную рамку и растр.

При печати изогелии в увеличитель помещаем первый негатив **А**, фокусируем его на белый лист бумаги, помещенной на копировальной доске, устанавливаем нужный формат, защитная пластина при этом у нас откинута. Под углом изображения будут видны метки совмещения, каждую из них отмечаем тушью или фломастером на пластине, опустив ее на доску. Больше в установке увеличителя не должно быть никаких изменений, пока не будет отпечатан последний негатив.

После нанесения отметок выключаем общее освещение, приподнимаем пластину и на доску прикрепляем лейкопластырем лист фотобумаги. Растр накладываем на фотобумагу, плотно прижимаем толстым стеклом и экспонируем негатив. Затем растр убираем, а фотобумагу прикрываем откидной пластиной. Снова включаем увеличитель, убираем негатив **А** и вставляем в его рамку второй негатив **Б**. Конечно, отметки на пластине не совпадут с метками совмещения на втором негативе, но их просто совместить, передвигая доску по столу увеличителя. Добившись совмещения, выключаем неактиничное освещение увеличителя, поднимаем пластину, растр поворачиваем на 90°, так же плотно прижимаем его толстым стеклом и производим вторую экспозицию. Таким же способом, при точном совмещении отметок, теперь уже без растра, экспонируем с третьего негатива **В** темные тона. За этим следует проявка в любом контрастно работающем проявителе (для наглядности показаны позитивы **Г**, **Д**, **Е**). Получаем окончательный снимок (фото № 4).

Этим примером применение растров не исчерпывается. С помощью масок и впечатывания их можно использовать при удачно выбранном сюжете и получить интересное изобразительное решение.

Литература: Г. Вудхед. Творческие методы печати в фотографии.— М.: Мир, 1978.

* «СФ», 1985, № 9; 1964, № 2; 1966, № 8; 1967, № 7; 1979, № 1; 1984, № 7.

Ретушь снимков

Кисти. Наиболее часто используются колонковые кисти от № 1 до № 8. Смоченная кисть должна иметь острый конец. Выступающий тонкий и длинный кончик волоса увлажняют и осторожно поджигают. Для придания большей упругости на половину длины волоса кисти надевают полиэтиленовую трубочку, которая крепится на металлическом держателе кисти. Если полиэтиленовая трубочка соответствующего диаметра отсутствует, то волос кисти аккуратно обкручивают ниткой (виток к витку) с выходом ниток на металлический держатель. Снаружи витки нитки покрывают клеем БФ-2.

Аэрограф предназначен для нанесения на поверхность фотоснимка краски различного тона. Состоит из аэрографической ручки (фото 5), компрессора, манометра, баллона для сжатого воздуха и соединительных резиновых трубок. В аэрографическую ручку заливается краска, которая распыляется на ретушируемую поверхность.

Кроме упомянутого инструмента, ретушеру понадобятся чертежные карандаши различной твердости, карандаши «Ретушь» и «Негро», ластик, вата, стеклянная пластина размером 9×12 или 13×18 см для разведения анилина, стаканчик, блюдце, резиновый клей, флаконы различных размеров, различной зернистости бруски и наждачная бумага (шкурка) для правки скребков, металлическая и деревянная линейки.

Ряд мелких, но очень полезных принадлежностей приходится мастерить самостоятельно. Одно из таких приспособлений — плоский лоток (фото 6), который изготавливается из плоского картона размером 11×18 см. По краям приклеиваются буртики высотой 5—6 мм, толщиной 3—4 мм, а по середине — перегородка. На лоток помещают серый и черный соус с порошком пемзы.

Держатель (справа, сверху на фото 6) представляет собой коробочку небольших размеров, на боковой поверхности которой закреплена плоская пружина. В коробочку вставляются четыре стеклянные трубочки из-под лекарств. Трубочки заполняют ватой и смачивают анилиновым раствором от светло-серого до черного тона. Пружина держателя обшита байкой. Во время работы держатель надевается на левую руку, что дает возможность оперативно, почти автоматически, набирать нужный тональности анилин на кончик кисти. Внизу фото 6 показаны кожаные напальчники для левой руки и пластинка с ушком для мизинца правой руки, которые предохраняют эмульсионный слой снимка от соприкосновения с рукой во время работы, от различных загрязнений, и что самое главное — создают твердую опору правой руке.

ФОТО Д. ЛУГОВЬЕРА

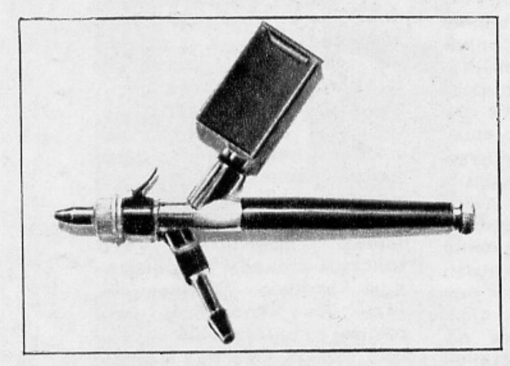


ФОТО 5

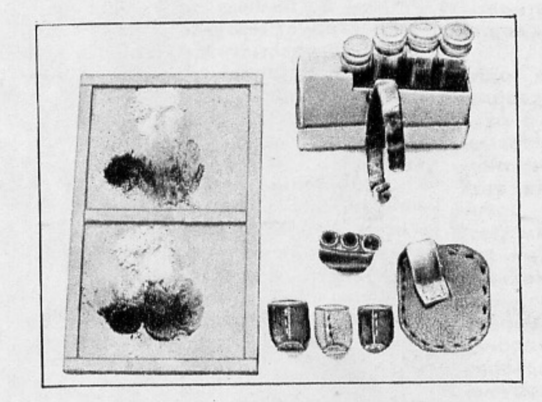


ФОТО 6

РАБОЧЕЕ МЕСТО РЕТУШЕРА

Рационально оборудованное рабочее место для ретуши позволяет сэкономить время и облегчить довольно утомительную для глаз работу. В профессиональной лаборатории создание отдельного рабочего места является непременным условием производительной и качественной работы. В любительских же условиях потребуется немало фантазии и смекалки, чтобы принадлежности, инструмент и нехитрое оборудование совместить с принадлежностями домашней фотолаборатории.

Несложный станок-мольберт (фото 7) для ретуши размером 33×43 см. Его верхняя крышка имеет возможность устанавливаться с регулировкой наклона под разными углами. Оптимальный угол — 25°. В крышке имеется вырез (13×18 см), в который заподлицо с верхней плоскостью устанавливается молочный плексиглас толщиной 3—4 мм. Снизу монтируется лампа дневного света, например ЛБУ 300483. Подсветка включается при работе на просвет. При использовании лампы накаливания дополнительно устанавливается приспособление, позволяющее наклонять плексиглас под углом 45—60°. Конструкции мольберта могут быть различными, но его верхняя крышка должна быть идеально ровной, без вмятин, царапин. Сверху над мольбертом закрепляется светильник с лампой дневного света. Увеличительная лупа 1,5—2$^{\times}$ монтируется на откидном кронштейне над мольбертом. Верхняя плоскость с набитыми металлическими штифтами предназначена для инструмента. Справа на боковой поверхности мольберта укрепляется пенал, в котором размещаются пять флаконов с анилиновым раствором различных тонов, баночки с водой и коробочка с влажной ватой для протирания кистей. На горизонтальной плоскости размещается подставка с инструментом («СФ», 1988, № 8). В каждом конкретном случае на рабочие плоскости стола раскладывается только необходимый при работе инструмент. Немаловажным фактором, снижающим утомляемость при работе, является удобная поза. Стул или кресло подгоняется под рост ретушера, а стеганые прокладки на спинке кресла создают мягкий упор для спины.

ФОТО В. АНЦЕВА



ФОТО 7. ВАРИАНТ РАБОЧЕГО МЕСТА РЕТУШЕРА ДЛЯ РЕТУШИ СНИМКОВ НА ГЛЯНЦЕВОЙ ФОТОБУМАГЕ



ФОТО 8. ВАРИАНТ РАБОЧЕГО МЕСТА РЕТУШЕРА ДЛЯ РЕТУШИ СНИМКА НА МАТОВОЙ ФОТОБУМАГЕ



ФОТО 9. ВАРИАНТ РАБОЧЕГО МЕСТА РЕТУШЕРА ПРИ РАБОТЕ С АЭРОГРАФОМ

Небольшая чертежная доска, опираясь на край стола, служит для ретуши снимков на матовой фотобумаге (фото 8). Для придания твердой опоры правой руке применяется муштабель — круглая палочка длиной 50—60 см, которая держится левой рукой с опорой на стол. Скребки, растушевки, карандаши, резинка располагаются на горизонтальной плоскости стола. Снимок укрепляется на чертежной доске кнопками. Для работы с аэрографом (фото 9) рабочее место переоборудуется: снимается лупа и закрывается верхняя плоскость с инструментом. Снимок крепится под плоской линейкой, а защитные маски удерживаются боковыми плоскими пружинами. Для защиты глаз от верхнего света изготавливают козырек из черной бумаги. Дополнительно на дужки очков надевают боковые светозащитные картонные козырьки.

А. ПИМАНОВ

Продолжение. Начало см. «СФ», 1988, № 8.



Подводный зеркальный фотоаппарат

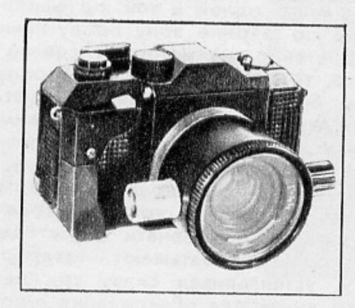


ФОТО 1

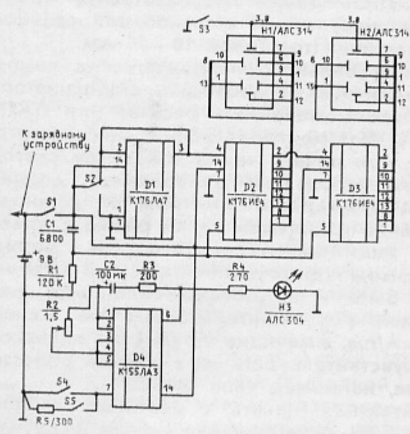


Схема принципиальная электрическая: S1 — кнопка включения питания (6×1,5 В); S2 — кнопка срабатывания счетчика кадров; S3 — включение индикаторов; S4 — контакты контроля герметичности; S5 — кнопка контроля работы индикатора герметичности и контроля зарядки аккумуляторов

Компактная герметичная зеркальная камера (см. фото) используется для съемок на глубине до 100 м и разработана на основе «Зенита-12 СД». От этого фотоаппарата использованы: затвор с частью корпуса, оптическая система, включающая зеркальный видоискатель, система TTL, механизм выдержек (частично) и механизм транспортировки пленки.

Цельнофрезерован н ы й корпус камеры изготавливается из алюминиевого сплава. Задняя крышка надежно фиксируется замком патефонного типа. Герметизацию задней крышки и органов управления камеры обеспечивают резиновые кольца круглого сечения из водомасломорозостойкой резины.

Для обеспечения герметизации привод взвода затвора переделан. Диаметр вращающегося вала рычага взвода затвора доведен до 5 мм для уменьшения трения в уплотняющем элементе, а возвратная пружина незначительно усилена. В конструкцию рычага взвода затвора добавлено стартовое положение.

Вместо механического счетчика кадров разработан электронный — на основе упрощенной схемы электронного шагомера (см. рисунок). Светодиодные цифровые индикаторы находятся в поле зрения окуляра видоискателя. При открывании задней крышки камеры электронный счетчик кадров выключается и возвращается в нулевое положение. Для уменьшения высоты корпуса, обеспечения надежной герметизации соединения и удобства управления наружная часть механизма выдержек изменена; диапазон выдержек остался прежним: от 1/30 до 1/500 с и «В». Новый механизм обратной перемотки пленки состоит из двух валиков: внутренний валик, сочлененный с кассетой, должен свободно вращаться вместе с роликом кассеты в корпусе камеры, не сообщаясь с внешней средой. Внешний валик обеспечивает блокировку с внутренним в верхнем выдвинутом положении, разблокировку с внутренним в рабочем положении, утапливание внутреннего валика для выемки кассеты из корпуса. Резиновое кольцо круглого сечения установлено на верхнем валике. Кнопка спуска затвора вынесена на переднюю стенку камеры. Ее поступательное движение преобразуется во вращательное (вращение вала с двумя рычагами). Один рычаг находится снаружи корпуса, другой — внутри. С целью уменьшения трения в герметизирующем элементе вал имеет минимальный диаметр 3 мм. При слабом нажатии на кнопку закрывается нажимная диафрагма, зажигается индикация количества отснятых кадров и включается питание системы TTL. При дальнейшем нажатии на кнопку происходит спуск затвора и срабатывание электронного счетчика кадров. При дальнейшем движении кнопки включается обратная перемотка.

Электронный индикатор затекания, установленный в камере, сигнализирует о попадании воды внутрь корпуса миганием красного светодиода (с частотой примерно 1 Гц) в поле зрения окуляра видоискателя. Схема индикатора представляет собой простейший генератор (см. рисунок), который включается при замыкании контактов водой. Эта схема дает возможность контролировать степень зарядки аккумуляторов.

В поле зрения окуляра видоискателя установлены индикаторы ЭУ системы TTL; электронного счетчика кадров; затекания и контроля питания; готовности вспышки к работе. Присоединение объектива к фотоаппарату байонетное. Объектив фиксируется от случайного поворота двумя зубцами на кольце камеры, входящими в соответствующие гнезда наружного корпуса объектива. Таким образом, при установке объектива на фотоаппарат наружный корпус объектива сначала отжимается на высоту зуба кольца корпуса фотоаппарата, а при повороте объектива на $^1/_4$ до рабочего положения корпус объектива входит гнездами на зубья и надежно фиксируется.

На наружном корпусе объектива в специальных штуцерах установлены два валика с ручками, с помощью которых производится вращение кольца с многозаходной резьбой наводки на резкость и изменяется установочное значение нажимной диафрагмы. Передача вращения производится с помощью механизма типа «мальтийский крест». Для камеры были переделаны объективы «МС Гелиос 44М-4», «МС Юпитер 37М» (добавлена прыгающая диафрагма), «МС Телеконвертер $2^{\times}$»; «Гидроруссар 8АМ» и «Гидроруссар 23».

В фотокамере можно установить впечатывающее устройство.

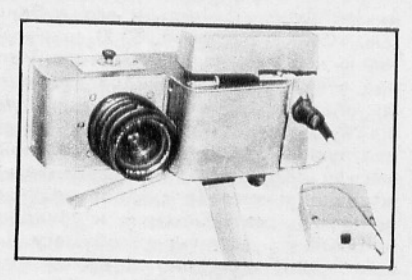
ИФО состоит из двух блоков, связанных между собой двойным шаровым шарниром с трубкой. В рукоятке установлены накопительные конденсаторы с суммарной емкостью 2300 мкф×300 В и переключатель режимов работ; во втором блоке (корпусе вспышки) — источник питания или преобразователь напряжения от аккумуляторов и электронная схема с рефлектором. Принципиальная схема вспышки существенно не отличается от стандартных схем, за исключением добавки низковольтной светодиодной индикации готовности вспышки к работе.

Питание электронных схем осуществляется от 6 аккумуляторов Д-0,06.

Габаритные размеры камеры отличаются от базовой модели на 5—10 мм, вес — 1200 г.

О. САВИНКИН,
117246, Москва, Херсонская ул., д. 32, корп. 2, кв. 139

Панорамный фотоаппарат



Третьей премией журнала награжден Б. Панфилов за разработку панорамного фотоаппарата со следующими техническими данными:

Формат кадра — 50 мм×360°
Ширина пленки — 61 мм
Максимальная протяженность съемки — 1100°
Выдержка — от 0,1 до 0,01 с
Объектив — «Мир-1В»
Рабочий отрезок — 45,5 мм
Напряжение питания — 4,5 В (3×«343»)
Габаритные размеры — 220×120×100 мм
Масса — 1,6 кг

Возможно применение 36-мм пленки; в этом случае формат кадра составит 24 мм×360°. В процессе съемки камера вращается вокруг неподвижной оси.

Б. ПАНФИЛОВ

Цветные отпечатки со слайдов

Известно, что процесс получения высококачественных цветных отпечатков со слайдов на зарубежных цветных обращаемых фотобумагах обычно занимает около 12 мин. К сожалению, наши фотолюбители такой фотобумаги не имеют. В безвыходной ситуации, например при отсутствии цветного негатива, они могут, несмотря на трудоемкость, воспользоваться одним из описываемых ниже способов получения цветных фотографий.

Изображение на цветном слайде отличается высоким качеством цветопередачи, чистотой и насыщенностью цветов, хорошими резкостью изображения и передачей мелких деталей. Однако от частого употребления слайд-оригинал постепенно приходит в негодность. В связи с этим возникает необходимость в его дублировании (см. «СФ», 1983, № 4, 5, 7) или изготовлении с него цветных отпечатков. Изготовление отпечатков со слайдов возможно тремя способами: печатью на цветную обращаемую фотобумагу; печатью на обычную цветную фотобумагу и обработкой ее по методу обращения; изготовлением промежуточного негатива с использованием трех зональных светофильтров и печатью с него на обычную цветную фотобумагу. В настоящее время единственно приемлемым для фотолюбителей способом получения высококачественных цветных фотоотпечатков с диапозитива является третий способ — аддитивный. При этом для цветокоррекции используют синий, зеленый и красный светофильтры, дающие более высокое качество изображения благодаря пропусканию очень узких зон спектра. Это позволяет выделять при фотографировании и при печати только одну составляющую цвета (синюю, зеленую и красную) и таким образом получать изображение только в одном слое при использовании трехслойных цветных фотоматериалов. Влияние «паразитной» (не к «своему» цвету) чувствительности слоев уменьшается.

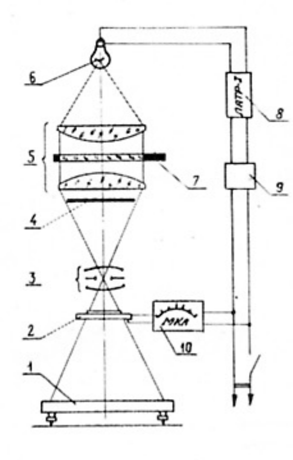


РИС. 1. Схема увеличительной установки для последовательного экспонирования через зональные светофильтры: 1 — кадрирующая рамка; 2 — селеновый фотоэлемент; 3 — объектив; 4 — негатив; 5 — конденсор; 6 — лампа накаливания; 7 — зональные светофильтры (синий, зеленый, красный); 8 — автотрансформатор или реостат; 9 — реле времени; 10 — микроамперметр

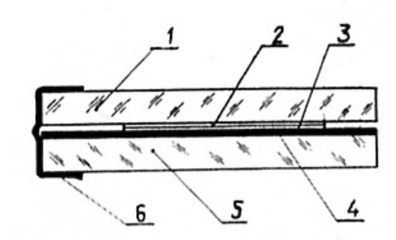


РИС. 2. Схема рамки для копирования слайдов: 1 — верхнее прижимное зеркальное стекло; 2 — копируемый слайд; 3 — светочувствительный фотоматериал; 4 — черная бумага или бархат; 5 — нижнее стекло; 6 — склеивающая лента

Для получения промежуточных негативов применяют цветные слайды высокого качества, не имеющие механических повреждений эмульсионного слоя. Получить промежуточный негатив со слайда можно четырьмя способами.

Первый способ — перекопировка слайда на цветную негативную пленку. Экспонирование пленки осуществляют белым рассеянным светом. Достоинство способа — простота получения негатива. Недостаток — неизбежные цветоискажения в негативе из-за несоответствия спектрального состава излучения источника света цветовому балансу пленки и пониженная резкость отпечатка из-за положения трех цветных слоев негатива в разных уровнях.

Второй способ — перекопировка слайда на цветную негативную пленку с использованием раздельного экспонирования через зональные светофильтры. Достоинство способа — получение негатива с правильной цветопередачей благодаря возможности изменять цветовую температуру экспонирующего света в широких пределах. Таким образом находят точное соответствие спектрального состава излучения источника света цветовому балансу пленки. Недостаток способа — пониженная резкость на отпечатке и трудоемкость процесса приравнивания цветовой температуры печатающего источника света к цветовой температуре, под которую сбалансирована применяемая негативная пленка.

Третий способ — получение трех цветоделенных негативов (желтого, пурпурного и голубого) на цветной негативной пленке экспонированием через соответствующие зональные светофильтры. Достоинство способа — высокое качество цветоделенных негативов, возможность получения фотоотпечатков с правильной цветопередачей и хорошей резкостью изображения. Недостаток — необходимость точного совмещения трех изображений при печати на цветную фотобумагу.

Четвертый способ — получение трех цветоделенных негативов экспонированием обычной черно-белой фотопленки через зональные светофильтры. Достоинство способа — простота получения черно-белых негативов, высокое качество получаемых фотоотпечатков по цветопередаче и резкости изображения. Недостаток способа — необходимость точного совмещения изображений при печати с отдельных цветоделенных негативов.

Оборудование для проведения работ. В работе используют любой фотоувеличитель, имеющий жесткую конструкцию и лоток для установки светофильтров. Для получения высокой интенсивности светового пучка и равномерности освещения экрана используют точечный источник света. В качестве зональных светофильтров могут быть использованы синие — СС-14, СС-8, «Агфа-40», СС-4+СЗС-18; зеленые — ЗС-2, ЗС-8, «Агфа-41», ЖС-18+СЗС-18; красные — КС-13, КС-14, «Агфа-42», а также фильтры устройства для аддитивной печати «Спектрозон». В зависимости от толщины стекла светофильтр одной и той же марки имеет разную по ширине зону пропускания. Чем толще стекло, из которого сделан светофильтр, тем уже у него зона пропускания и тем бóльшая выдержка требуется при печати через этот светофильтр. Применение зональных светофильтров, пропускающих более широкую зону спектра, вызывает цветовую разбалансировку на отпечатках.

Для обеспечения точности совмещения изображений при печати с цветоделенных негативов дорабатывают кадрирующую рамку, устанавливая снизу три регулировочных винта для обеспечения строгой параллельности плоскостей негатива и рамки. Устойчивость рамки повышается прикреплением снизу к ней стальной или свинцовой пластинки толщиной 10—15 мм.

Для стабильного напряжения на лампе фотоувеличителя необходим стабилизатор, а для его изменения — реостат или ЛАТР (рис. 1). Для контроля величины светового потока при печати через зональные светофильтры используют фотоэлемент, соединенный с микроамперметром и установленный на откидывающейся рамке с красным защитным светофильтром перед объективом фотоувеличителя. В схеме могут быть использованы селеновые фотоэлементы чувствительностью не менее 400 мкА/лм, имеющие примерно одинаковую чувствительность в видимой области спектра, например типа Ф41С.

Контактная печать с цветных слайдов может быть осуществлена светом фотоувеличителя с помощью простого приспособления (рис. 2), состоящего из двух зеркальных стекол толщиной 8—10 мм. Между ними зажимают диапозитив и кусочек фотоматериала, на который производится перекопировка.

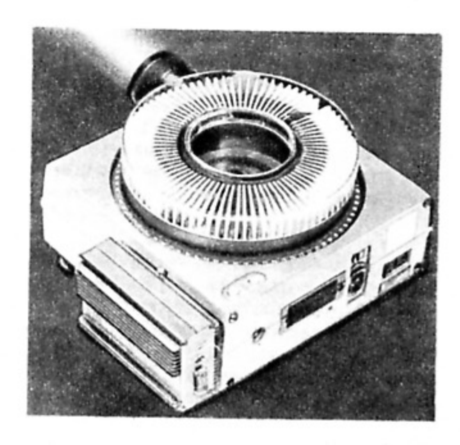
Для контроля правильности определения выдержки при получении промежуточных негативов со слайда и правильности цветокоррекции при позитивной печати применяют серую ступенчатую шкалу, изготовленную на пленках типа МЗ-3М, ФТ-31, ФТ-41, ФТ-101 или промышленным способом (см. «СФ», 1987, № 1).

(Окончание следует)

И. ИЛЬИНСКИЙ

Профессиональные диапроекторы

НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ



Безусловно, что реализация творческих замыслов авторов и режиссеров слайд-фильмов в значительной степени зависит от технических уровня и возможностей аудиовизуальной аппаратуры. Поэтому демонстрация профессиональных электронных диапроекторов фирмы «Симда» (Франция), проходившая недавно в Москве, вызвала интерес у специалистов. Показ новейшей аудиовизуальной техники был организован французской торговой фирмой «Совтрэйд».

Диапроекторы фирмы «Симда», обладая исключительными техническими показателями, разработаны на основе самой передовой технологии. Они имеют модульную конструкцию и объединяют в себе настоящий электронный «мозг» управления функциями с электромеханическим устройством и высокопрецизионным оптическим блоком. Эти диапроекторы были впервые в мире оснащены электронной логикой.

RAM (Random Access Memory) — электронная память с произвольной выборкой (независимо от положения в магазине слайда позволяет производить прямой выбор и быстрый оптимальный поиск диапозитивов). Кроме того, электронная память обеспечивает выполнение классических функций: наплывы, инфракрасное телеуправление, инфракрасную адресацию, показ на нескольких экранах, а также новые функции — произвольную выборку, кодирование адреса, многоэкранный показ с произвольной выборкой и т. д.

Для получения специальных эффектов существует отдельное управление встроенным затвором. При управлении с помощью магнитофонной пленки и благодаря длительному импульсу в конце программы в диапроекторах имеется возможность автоматического возврата магазина на «0», что позволяет показывать программы без перерыва.

В проекторе «Симда 2200» (размер рамок диапозитивов 5×5 см) установлены две лампы 24 В×250 Вт с возможностью мгновенной замены вручную с помощью переключателя. В аналогичной модели «ALC» эта замена происходит автоматически, как только одна из ламп перегорает. Длительный срок службы двух ламп (2000 часов) могут обеспечить автономию в среднем до 4000 часов работы.

Проекторы «Симда-2200» и «2200 ALC») — базовые модели. Они оборудованы оригинальным шнековым механическим приводом. Эта система обеспечивает быстрый, но постепенный привод, точное и постоянное позиционирование магазина. Скорость смены изображения — 0,5 с — является исключительной. Она способствует исчезновению «черных дыр» между двумя изображениями и обеспечивает очень высокий ритм и качество наплывов даже при небольшом количестве диапроекторов.

В диапроекторах реализован быстрый поиск слайдов (10 изображений в секунду), что позволяет осуществить доступ к желаемому изображению.

Какие технологические достижения характеризуют диапроекторы? Во-первых, высокопрецизионная оптика с идеальной центровкой объектива и автоматической подфокусировкой; во-вторых, система центровки диапозитива, когда плоскость его остается неизменной даже при использовании рамок разной толщины; в-третьих, наличие осветительного узла, изготовленного с большой точностью, а также автоматической термической блокировки и беспрерывное независимое воздушное охлаждение.

12-штыревой боковой разъем, совместимый с ручкой регулировки лампы «нормально» или «экономично», обеспечивает: наплыв, смену кадров, сброс на нуль, работу затвора, контроль света, многоэкранный показ, а также память с произвольной выборкой, инфракрасную адресацию, кодирование адресов, многоэкранные программы с памятью.

Все диапроекторы оснащаются более чем пятьюдесятью объективами с многослойным покрытием линз, среди которых имеется большая группа объективов с переменным фокусным расстоянием. Среди этой линейки объективов выделяется ОПФ 3,9/85—210 с мотором, предназначенный для создания специальных эффектов и движения изображения по экрану по типу мультипликации с одного или нескольких слайдов и ряд оригинальных режиссерских эффектов.

Выпускаемое фирмой устройство «MCU 6308 Датавизьон» представляет новый этап в области развития оборудования, позволяющего создать спектакли, названные фирмой «мультимедиа».

С помощью этого устройства можно просто создавать и эксплуатировать программы «мультимедиа», совмещать неподвижные и подвижные изображения с идеальной синхронизацией.

«MCU 6308» является многофункциональной системой и обеспечивает: управление видеомагнитофонами «Ю. Матик»; управление магнитоскопами «Ю. Матик» с микро-ЭВМ; демонстрацию интерактивных программ видео или видеодиапозитивов; создание банка кадров изображений; просмотр лент «Ю. Матик» вне центрального пульта.

«MCU 6308» оборудован цифровым светящимся дисплеем, на котором появляются номер демонстрируемого слайда и время его показа. Управление при этом осуществляется путем отсчета кадров. Устройство может быть подсоединено к большинству существующих типов видеомагнитофонов. Кроме того, «MCU 6308» позволяет смешивать или вставлять видеомонтаж в диапрограммы и программировать кадры на одном или нескольких мониторах или видеопроекторах; подключаться к видеомагнитофону, управлять до 56 аппаратами, соединенными с мониторами или видеопроекторами. Соединения звука и видеозаписи нескольких видеомагнитофонов могут подключаться цепочкой, что позволяет использовать только один монитор или видеопроектор.

Команды управления можно записать на магнитную дорожку магнитофона параллельно со звуковой дорожкой, что обеспечивает воспроизводство звука очень высокого качества.

Среди возможных применений «MCU 6308» следует отметить создание банка подвижных изображений, используемого в различных комбинациях, что становится необходимым для демонстрации программ в музеях, гостиницах, агентствах. Стоимость оборудования высока. Достаточно сказать, что один диапроектор «Симда 2200 ALC» стоит 5980 французских франков, а общая стоимость комплекта оборудования, состоящего из 10 диапроекторов, 4-дорожечного магнитофона, видеомагнитофона, 80 магазинов, микро-ЭВМ и других принадлежностей,— 403 436 франков.

МИНИ-СОВЕТЫ

● В практике лабораторной обработки фотоматериалов иногда возникает необходимость в химической ретуши изображения. При химической ретуши, когда необходимо усиление или ослабление отдельных мелких его деталей, целесообразно использовать старые фломастеры. Предварительно пишущие узлы фломастеров необходимо отмыть от остатков краски или чернил, а затем заправить соответствующими растворами. Помимо ретуши, такими фломастерами удобно делать и различные надписи на снимках.

В. НИКОЛАЮК

● Нередко для репродукционной съемки выдержка составляет несколько секунд. Владельцы камер «Зенит-автомат» могут подключить гнездо ПД камеры к замыкающимся контактам электромагнитного реле на 220 В, которое, в свою очередь, подключается к реле времени для фотопечати, например «Электроника РВ-01». Устанавливают выдержку фотоаппарата на «В» и набирают необходимую выдержку на реле времени.

И. ДМИТРИЕВ

Фототермины

ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО

Довольно часто технические термины, встречающиеся в статьях, в популярной литературе, в описаниях фототехники, затрудняют для начинающих фотолюбителей понимание текста. Предлагаем вниманию читателей общие определения некоторых из этих терминов, наиболее употребимых в фотолитературе.

Экспозиция. Количество освещения в люкс-секундах, сообщаемое фотоматериалу за период экспонирования.

Номинальная экспозиция. Экспозиция, необходимая для получения принятой за норму оптической плотности на фотоматериале с данным числом светочувствительности.

Экспозиционные параметры. Параметры, оказывающие влияние на экспозицию, сообщаемую фотоматериалу, и характеризующие свойства объекта съемки, фотоматериала и съемочной фотокамеры. К экспозиционным параметрам относятся: яркость и освещенность объекта съемки, число светочувствительности фотоматериала, диафрагменное число съемочного объектива, эффективная выдержка затвора.

Экспозиционное число Ev. Условная логарифмическая величина по основанию 2, охватывающая такие сочетания эффективной выдержки и диафрагменного числа, которые при прочих неизменных экспозиционных параметрах съемки могут сообщить фотоматериалу одинаковые экспозиции.

Экспозиционная пара. Сочетание эффективной выдержки затвора и диафрагменного числа съемочного объектива, соответствующие данному экспозиционному числу Ev.

Экспозиционная ступень. Интервал изменения экспозиционных параметров, при котором происходит изменение экспозиционного числа Ev на одну единицу, что эквивалентно изменению параметра в 2 раза. Например, изменение степени диафрагмирования объектива на 1 ступень изменяет освещенность изображения в кадровом окне в 2 раза.

Диаграмма экспозиционных чисел. Графическое представление взаимосвязи между экспозиционными парами и экспозиционными числами.

Угол восприятия. Удвоенный угол между оптической осью светоизмерительного устройства и направлением падения света, при котором эффект воздействия падающего света снижается вдвое.

Пределы измерения экспонометра. Верхнее и нижнее значения экспозиционных чисел, в интервале между которыми экспонометрическое устройство дает воспроизводимые результаты измерения яркости или освещенности объекта съемки. Пределы измерения устанавливаются для числа светочувствительности 100 ГОСТ/ISO. Таким образом, диапазон измеряемых средних яркостей может быть представлен интервалом экспозиционных чисел Ev с указанием числа светочувствительности и крайних значений отрабатываемых фотокамерой выдержек и диафрагменных чисел объектива.

Интегральное измерение яркости. Вид экспонометрирования, при котором свет, падающий на все поле изображения, оценивается фотоприемником равномерно с усреднением результата.

Локально - интегральное измерение яркости. Вид экспонометрирования, при котором свет, падающий на все поле изображения, оценивается фотоприемником неравномерно с приоритетом в некоторой зоне поля.

Точечное измерение яркости. Вид экспонометрирования, при котором фотоприемником оценивается свет, падающий на узкоограниченную зону поля изображения.

Многозонное измерение яркости. Вид экспонометрирования, при котором фотоприемник оценивает свет, падающий на различные зоны поля изображения, а вычислительное устройство по значениям, измеренным в каждой из зон, определяет экспозицию, которая должна быть сообщена фотоматериалу для правильного экспонирования.

Полуавтоматическое управление экспонированием. Способ управления подбором экспозиционной пары, при котором после ввода числа светочувствительности в экспонометрическое устройство и выбора одного из параметров экспозиционной пары другой ее параметр подбирается вручную доведением его до необходимой величины с помощью соответствующей индикационной системы, расположенной в поле зрения окуляра видоискателя.

Автоматическое управление экспонированием. Способ управления экспонированием фотоматериала, при котором номинальная экспозиция отрабатывается автоматически соответственно яркости объекта съемки после ввода числа светочувствительности в экспонометрическое устройство и предварительного выбора выдержки затвора или диафрагменного числа объектива, или по программированному сочетанию этих параметров.

Автомат выдержки. Система управления экспонированием фотоматериала, которая после предварительной установки диафрагменного числа объектива автоматически отрабатывает необходимую эффективную выдержку затвора для сообщения фотоматериалу номинальной экспозиции.

Автомат диафрагмы. Система управления экспонированием фотоматериала, которая после предварительного выбора выдержки затвора диафрагмирует объектив до необходимого значения для сообщения фотоматериалу номинальной экспозиции.

Программный автомат. Система управления экспонированием, которая по одной или нескольким жестким или изменяемым программам, связывающим выдержки затвора и степень диафрагмирования объектива, автоматически отрабатывает номинальную экспозицию.

Многорежимный автомат. Система управления экспонированием, которая может настраиваться по выбору как автомат выдержки, автомат диафрагмы, программный автомат, полуавтомат или их комбинации и обеспечивать автоматическое функционирование импульсного фотоосветителя.

Фотовспышка. Кратковременное излучение света в фотографических целях с непостоянным в период излучения световым потоком. При экспонировании вспышкой света количество освещения оценивается интегралом светового потока по времени.

Ведущее число G. Условная величина, характеризующая освечивание импульсным фотоосветителем поверхности предметов, численно равная произведению расстояния в метрах на диафрагменное число для экспонирования фотоматериала определенной светочувствительности. Нормированное значение ведущего числа указывают для светочувствительности пленки 100 ГОСТ/ISO.

Угол излучения. Удвоенный угол между направлением максимального освечивания импульсным фотоосветителем и таким направлением, в котором освечивание снижается вдвое относительно максимального значения.

Пиковое значение светового потока. Наибольший световой поток, имеющий место в период фотовспышки.

Эффективная длительность фотовспышки. Время от момента достижения фотовспышкой половины пикового значения светового потока до момента снижения его до того же значения (обычно для одноразовых сгорающих ламп-вспышек).

Полная длительность фотовспышки. Время от момента достижения фотовспышкой десятой доли пикового значения светового потока до момента снижения его до того же значения (обычно для импульсных газоразрядных ламп).

Световая энергия фотовспышки. Физическая величина, определяемая интегралом светового потока фотовспышки по времени и измеряемая в люмен-секундах.

Г. ТЕРЕГУЛОВ

Встреча состоялась

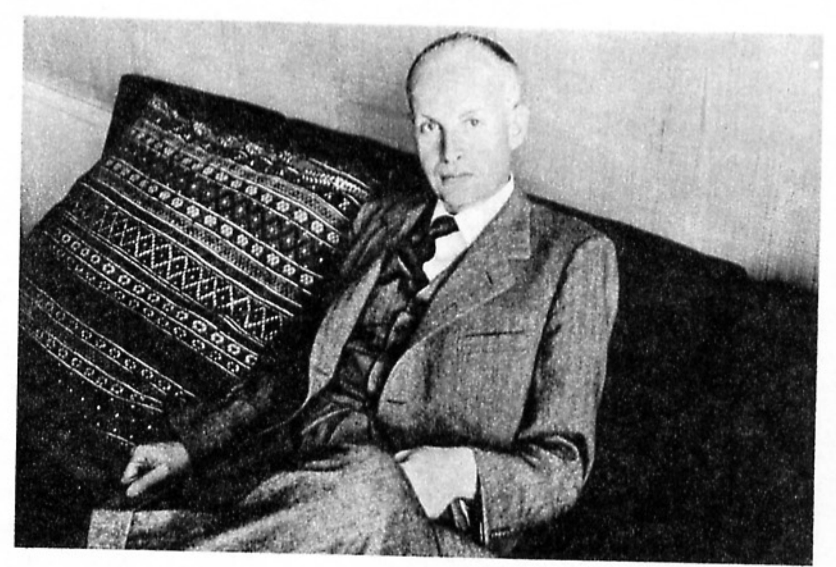
Не ошибусь, если скажу, что имя американской фотохудожницы Инге Морат многие любители фотографии открыли для себя, побывав на первой в нашей стране персональной выставке ее работ.
На открытии выставки Е. Евтушенко, знакомый с И. Морат в течение многих лет, сказал: «У каждого художника есть свое человечество. Взгляд Инге Морат охватывает множество слоев жизни, но объединяющим при этом является ее творческая мысль».
И. Морат родилась в Австрии и половину своей сознательной жизни прожила в Европе. Видимо, поэтому она постоянно ощущает тягу к европейской культуре, к своим «корням», которые питают ее творчество. Судьба Морат, так же как и многих ее ровесников, юность которых пришлась на нелегкие 30—40-е годы, оказалась не простой. Получив университетский диплом, она становится разнорабочей и лишь спустя несколько лет устраивается переводчиком, а затем редактором Информационного агентства США в Австрии.
Поворот в творческой судьбе Морат связан с тем, что в 1952 году в качестве рождественского подарка она получила фотокамеру «Контакс».
Уже в следующем году Инге Морат становится членом всемирно известного фотоагентства «Магнум», некоторое время работает ассистентом Анри Картье-Брессона. Видимо, это обстоятельство и определило окончательный выбор профессии. В 1956 году состоялась ее первая персональная выставка.
Выйдя замуж за известного американского драматурга Артура Миллера, она переезжает жить в США. Однако ностальгия по Европе не покидает ее. Морат много путешествует. В 1964 году состоялась ее первая поездка в СССР. Были путешествия в Японию, Таиланд, Гонконг, Китай. Память о поездках, восхищение самобытностью и непохожестью культур, с которыми во время поездок соприкоснулась фотохудожница, сохранились в этнографических зарисовках, пейзажах, жанровых картинках. Шедевры русской архитектуры, портреты представителей творческой интеллигенции (И. Стравинского, М. Плисецкой, В. Горовца, Э. Некрошюса и многих других) стали зримым свидетельством того, что оказалось в поле зрения И. Морат и не оставило ее равнодушной. Увлечение восточными культурами, особенно китайской, привело ее к необходимости заняться столь непростым для европейца языком.
Значительное место среди ее работ занимают портреты. Особенностью творческого стиля мастера является то, что она не деформирует объекты, на которые направлено ее внимание, с тем чтобы подчеркнуть свое эмоциональное к ним отношение, не экспериментирует с внешней формой, а стремится проникнуть вглубь, передать движения души и переживания.
На первый взгляд портреты А. Картье-Брессона, Э. Олби, А. Мальро, П. Неруды беспристрастны, однако при внимательном рассмотрении обнаруживаешь понимание фотографом внутреннего мира персонажей снимков.
Сиюминутность и конкретность ситуации, мгновения, с одной стороны, а с другой — вневременная всеобщность в единстве рождают неповторимый человеческий облик известных всему миру столпов культуры XX века. Единство этих двух противоположностей, единство ценности человеческой индивидуальности (на которой, собственно, и держится всякая культура), ее оценки автором и являются особенностями творческого почерка Морат.
Работы ее справедливо сравнивают с портретной живописью, но некоторые фотопортреты непривычны своими контрастами. Так, поэтесса из Англии предстает перед зрителем отнюдь не в поэтической обстановке, а изображение М. Монро на лоне природы явно подтачивает сложившийся у большинства стереотип кинозвезды.
Традиционно принято считать фотоискусство приоритетом мужчин. Однако и этот прочно укоренившийся стереотип разбивается, когда знакомишься с высокопрофессиональными работами Инге Морат.

С. КАЗАНЦЕВА,
кандидат философских наук



ФОТО **ИНГЕ МОРАТ**

МЭРИЛИН МОНРО



ФОТОГРАФ АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН

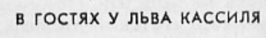
ПОЭТ ПАБЛО НЕРУДА



КОМПОЗИТОР ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ





В ГОСТЯХ У ЛЬВА КАССИЛЯ



ПИСАТЕЛЬ АНДРЕ МАЛЬРО

ДРАМАТУРГ ЭДВАРД ОЛБИ





Цена 70 коп.
Индекс 70869